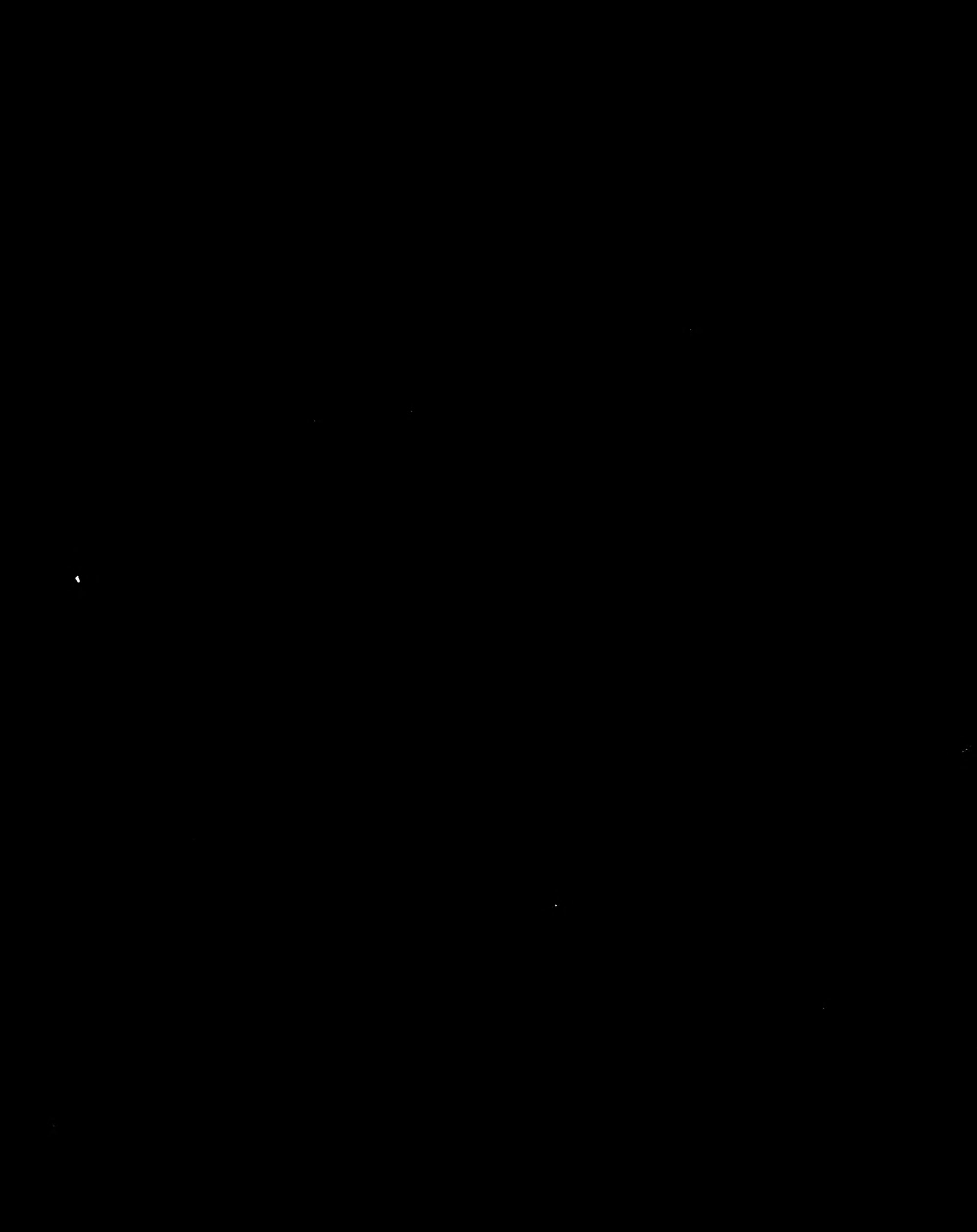


Die Entstehungsgeschichte von Wagners „Parsifal“

auf philologisch-historischer Grundlage

Inaugural-Dissertation

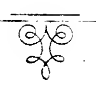
zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät
der Königlichen Universität Greifswald
vorgelegt

von

Curt Rich. Hoßberger



Leipzig
Verlag von Eduard Heinrich Mayer
1914

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Prof. Dr. Pernice
Referent: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Ehrismann

Tag der mündlichen Prüfung: 30. April 1914.

Druck von J. B. Hirschfeld (Aug. Pries), Leipzig.

Herrn Geheim. Regierungsrat

Prof. Dr. G. Ehrismann-Greifswald,

Herrn Geheim. Hofrat

Prof. Dr. W. Golther-Rostock

dankbar zugeeignet.



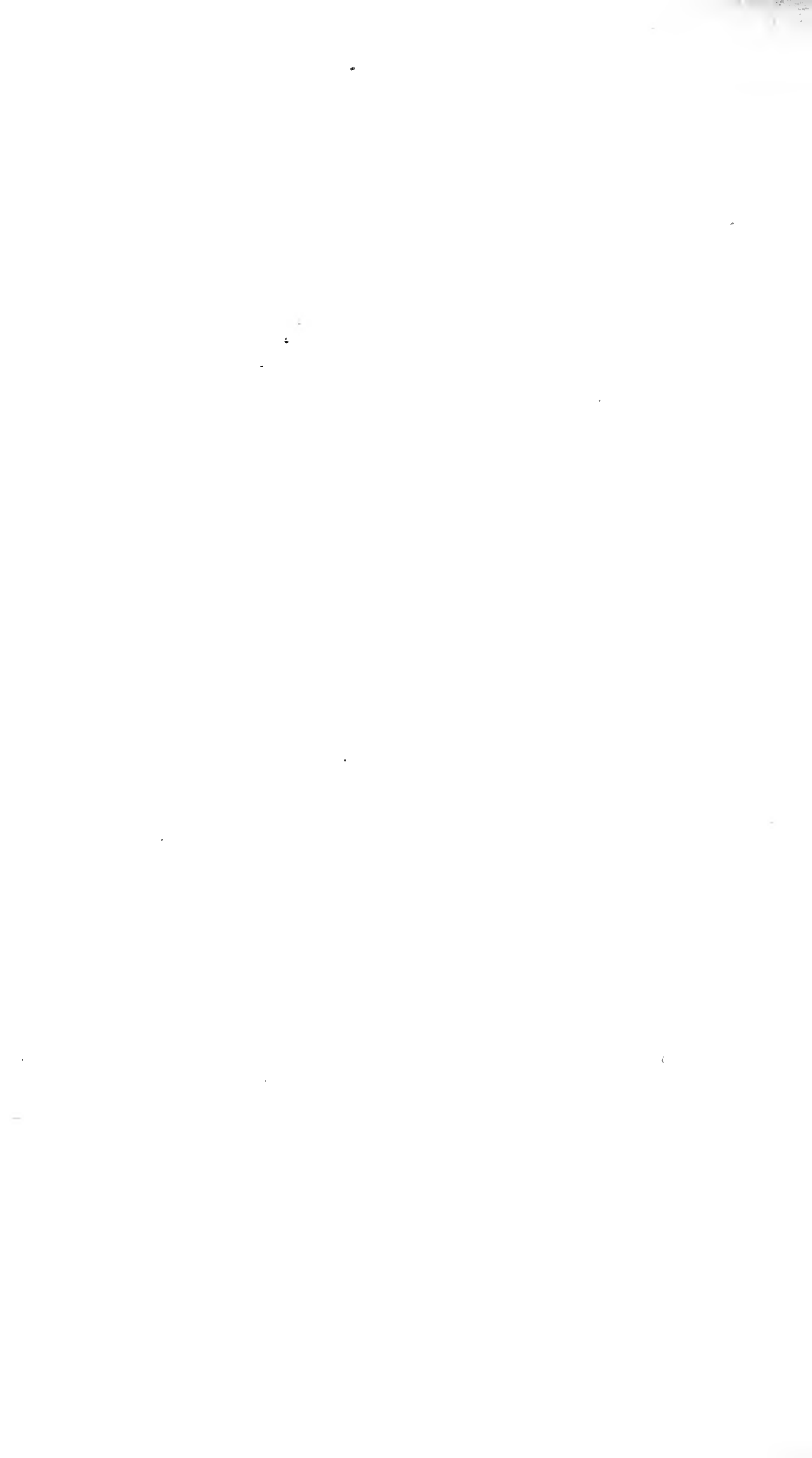
Vorwort.

Was der Verfasser in seinem (Leipzig 1913 erschienenen) Werke „Werden und Schicksale von Wagners Parsifal" mit wenigen Worten (S. 16—18, 20, 38, 47) andeutete, führt die vorliegende Arbeit auf philologisch-historischer Grundlage weiter aus. Ihr Thema (nebst freundlichen Ratschlägen) verdankt der Unterzeichnete dem Rostocker Germanisten und gründlichen Wagnerkenner, Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Wolfgang Golther. Aber auch sonst wurde der Verfasser in dankenswerter Weise unterstützt: von Sr. Durchl. dem reg. Fürsten von Reuß j. L., Herrn Heinrich XXVII., von den Herren Professoren Dr. Prüfer-Leipzig, Dr. Sternfeld-Berlin, Dr. Schemann-Freiburg i. Br., von den Herren Geheimrat H. Thode und Freiherrn Hans von Wolzogen-Bayreuth. Doch zu besonderem Danke ist der Unterzeichnete Herrn Geheimrat Professor Dr. Ehrismann in Greifswald verpflichtet, der die Arbeit als Doktordissertation gern annahm und für sie von Anfang an die herzlichste Anteilnahme bekundete.

Curt Rich. Hohberger



Inhaltsangabe.



Die Dichtungsweise Wagners.



Wolframs „Parzival", jenes tiefsinnige und farbenprächtige Seelengemälde",[1]) hatte zu des Dichters Lebzeiten große, tiefgehende Wirkungen erzielt. Weit und breit wurde man mit dieser psychologisch fein ausgearbeiteten Dichtung bekannt, eine Tatsache, die der Verfasser selber in seinem „Willehalm" (4, 19 ff.) rühmt:

> „swaz ich von Parzivâl gesprach,
> des sîn âventiure mich wîste,
> etslîch man daz prîste"[2])

Ein solch gelehrter und fruchtbarer Dichter mußte denn auch Nachahmer und Bewunderer finden; wie Gottfried von Straßburg ward ebenfalls Wolfram das Haupt einer Dichterschule. Freilich die Kraft und Feinheit der Darstellungsweise, die Größe Wolframs hat kein Nachahmer erreichen können; wohl aber blieb die sehr hohe Achtung und Verehrung für den Dichter des „Parzival" bestehen, mehr noch — es bildete sich um diese geniale Persönlichkeit der Nimbus eines Heiligen. So treffen wir bereits im Wartburgsängerkrieg Wolfram mehr als mythische Person, und in den Tagen der Meistersinger genoß er eine „fast abergläubische Verehrung".[3]) Nach und nach verwischten sich jedoch immer mehr die Spuren der mitteralterlichen Dichtungen, und in den bewegten Zeiten der Reformation verlor sich die Erinnerung an Wolfram vollständig. Ja, man beachtete nicht einmal den Abdruck des „Parzival", den 1784 der bekannte Herausgeber des Nibelungenliedes Chr. H. Myller[4]) besorgte, noch Bodmers Bearbeitung der Wolframschen Dichtung in Hexametern (Zürich 1753). Erst im Jahre 1833 besann man sich wieder auf Wolfram, als Karl Lachmann die Werke Wolframs kritisch herausgab. Erst seit jenen Tagen, als die junge germanistische Wissenschaft einer neuen Zeit und Blüte entgegenging,

[1]) „Parzival", übers. v. Karl Pannier, Reclam, Einl. S. 26.
[2]) Wolfram v. Eschenbach, ed. v. Alb. Leitzmann, Willehalm, Halle, 1905.
[3]) A. a. O., S. 31.
[4]) Vergl. hierzu die vorzügliche, erschöpfende Einleitung Max Kochs zu seiner kritischen Textausgabe des „Parsifal" (Leipzig, 1914).

steigerte sich das Interesse für den mitteralterlichen Dichter, das wesentlich gefördert wurde durch die Übersetzungen San Martes,[1]) Karl Simrocks[2]) und Wilh. Hertz'.[3])

Und nun wagte ein deutscher „Musiker" diesen erhabenen Stoff von Wolframs „Parzival" zu dramatisieren! Richard Wagner verfaßte eine dreiaktige Tontragödie „Parsifal". Wie immer, wenn in Kunst und Literatur etwas Besonderes, Neues, Eigenartiges erscheint, die Zeitgenossen zumeist geringen Sinn dafür haben und das Neue in großem Eifer mit dem Alten vergleichen und wenig Gutes am Neugeschaffenen lassen, so erging es auch Wagners „Parsifal": die Mitwelt regte sich auf, daß durch Wagners Dichtung die Vorlage arg entstellt sei; ja einige Kritiker behaupteten, Wolframs „Parzival" sei von dem Dramatiker Wagner mißverstanden worden. Und in der Tat fanden sich Leute, wie Paulus Cassel u. a., die energisch Wagner verurteilten und damals „Gralssagen und Gralsdeutungen auf Wolframsstudien aufbauten, als wissenschaftliche Bollwerke gegen den schlimmen Sagen- und Sängerfeind Wagner."[4]) — Es fällt auf, daß unter Deutschlands Dichtern besonders Wagner angefeindet wurde. „Wenn Goethe die Faust-Sage, Schiller die Tell-Sage frei behandelt, nur seinem Genius folgend, so findet man das ganz selbstverständlich und schreibt einen Kommentar nach dem andern dazu. Und wenn dieselben klassischen Dichter historische Vorgänge und Personen, die doch wirklich existierten und uns verhältnismäßig nahe liegen, wie Don Carlos, Jungfrau von Orleans, Maria Stuart oder Egmont, so ummodeln, wie sie für ihr Drama sie eben brauchen konnten, mögen daraus auch nichts weniger als historisch richtige Personen oder Vorgänge resultieren —, so respektiert jedermann ihr gutes poetisches Kunstwerk, nicht aber als aktenmäßig dargestellte Haupt- und Staatsaktion, die es weder sein will noch kann."[5]) Nur bei Wagner machte man einen Unterschied. Das war eben das Unerhörte und Unbegreifliche, daß ein Mensch, der in der Haupt-

---

[1]) Magdeburg, 1835.

[2]) Stuttgart, 1842.

[3]) 1898; 1904, III. A.

[4]) Hans v. Wolzogen, Parzival u. Parsifal (Wegweiser für Besucher der Bayreuther Festspiele 1912, S. 188ff).

[5]) Rich. Pohl, Richard Wagner (Studien und Kritiken) Leipzig 1883, S. 346.

fache Musiker war, Dichter zugleich sein konnte. Und doch ist Richard Wagner von Natur aus zum Dichter geboren. Schon in frühester Jugend, zuerst in der Gymnasialzeit, zeigten sich diese Anlagen zum Poeten in verschiedenen dichterischen Versuchen. Erst später offenbarte sich das musikalische Talent. Seine zahlreichen Prosaschriften stempeln den Meister vollends zum Dichter und Denker. Es nimmt daher auch kein Wunder, daß bisher die Mehrzahl der Schriften über Wagner und alle seine Werke den Dichter Wagner behandelt. Und es ist eine erfreuliche Tatsache, daß auf Universitäten, in höheren Lehranstalten der Bayreuther Meister als Dichter gefeiert wird. Umso mehr fällt es auf, wenn in unseren Tagen der Versuch trotzdem gemacht wird, Richard Wagner dichterisches Genie abzusprechen, und wenn es heißt: „Glücklicherweise scheint nun aber die Zeit näher zu sein, wo man aufhören wird, den Dichter Wagner, über oder auch neben den Musiker Wagner zu stellen, wo man von den Bemühungen lassen wird, ihm als einem großen Philosophen, ja womöglich als einen neuen Religionsgründer Geltung zu verschaffen.“[1]) Und Jejunus wies nach, „daß die Wagnerschen Texte ebensowenig selbständige Dichtungen sind und sein können wie die alten Operntexte.“ Der Verfasser dieses Artikels hat offenbar von den schriftstellerischen Werken Wagners, in denen der Meister sein dichterisches Programm in hervorragender Weise entwickelt und beleuchtet, wenig Kenntnis genommen, wie ihm auch Wagners Selbstbiographie „Mein Leben“ anscheinend unbekannt ist. Denn gerade die Lektüre dieser einzigartigen Lebensbeschreibung, die wesentlich verschieden von Goethes „Dichtung und Wahrheit“ und Rousseaus „Confessions“ ist, läßt uns einen tiefen Einblick in das Seeleninnere Wagners tun; mit größtem Interesse verfolgen wir des Meisters Hang zum Dichten, in schönstem Licht erstrahlt in diesen Zeilen das Bild von Wagners Poesie-Geisteswerkstatt. In geradezu rührender Objektivität berichtet Wagner aus seiner Jugend[2]): „In beiden Wissenschaften gelang es mir nicht einmal, es nur bis zum eigentlichen Beobachten der mir gestellten Aufgaben zu bringen. Auch auf die alten Sprachen ver-

[1]) Vergl. Kritik der Parsifal-Dichtung v. Jejunus (Signale für die musik. Welt, Nr. 45, 1912.)

[2]) Rich. Wagner, „Mein Leben“. München 1911, S. 22.

mochte ich nur soweit Fleiß zu verwenden, als es durchaus unerläßlich war, um durch ihre Kenntnis mich der Gegenstände zu bemächtigen, deren charakteristische Darstellung mir vorzuführen es mich reizte. Hierin zog mich namentlich das Griechische an, weil die Gegenstände der griechischen Mythologie meine Phantasie so stark fesselten, daß ich die Helden derselben durchaus in ihrer Ursprache sprechend mir vorführen wollte, um meine Sehnsucht nach vollständiger Vertrautheit mit ihnen zu stillen. Erst später gewann mir das Sprachstudium im allgemeinen ein wahrhaftes Interesse ab, seit ich die physiologisch-philosophische Seite der Behandlung derselben kennen lernte, wie sie unseren neueren Germanisten durch Jakob Grimms Vorgang zu eigen geworden ist."

Diese Worte im Selbstzeugnisse charakterisieren unseren späteren Dichter Wagner. Schon in der Jugend zogen ihn Mythus und Sage gewaltig an, wandelte seine rege Phantasie die Helden der Alten ohne jeden Zwang in moderne Verhältnisse um.

Aber der junge Gymnasiast Wagner hielt es nicht nur mit der Literatur der Alten. Durch den überaus anziehenden, bildenden Umgang seines Oheims Adolf Wagner wurde er vertraut mit den Werken unserer großen Dichter und mit den seiner „erhabensten Vorbilder"[1]: Shakespeare und Dante. Fördernd und anregend war ferner des Oheims umfangreiche Bibliothek. Aber auch nach der Trennung von Ad. Wagner war es Wagner ein Herzensbedürfnis, wissenschaftliche Studien zu treiben. Und es ist wahrhaft erstaunlich, wie gründlich und vielseitig die Lektüre Wagners war. „Völlige Muße zu guter Lektüre ist das einzige Gut, wonach man nicht genug streben kann", sie „in reichem Maße zu genießen" ist „die größte Gunst des Schicksals". (Wagner.) „Der Umgang mit lebenden Menschen kostet immer mehr, als er einbringt: man sieht da — meistens — immer zu. Das Buch eines edlen Geistes aber ist der kostbarste Freund, den man anhaben kann. Hier schweigt alles aufregende Interesse: die Stimme eines Abgeschiedenen, Vollendeten, ruft uns Ruhe zu."[2]) Nach und nach hatte sich Wagner selber eine ansehnliche Bibliothek angeschafft, in der sich Philosophen und Dichter des Altertums bis zur Neuzeit befanden. „Am

[1]) A. a. O., S. 34.
[2]) Familienbriefe S. 235 (Glasenapp VI, S. 31.)

vorzüglichsten war hierin die altdeutsche Literatur vertreten, und das ihr zunächst verwandte Mittelalterliche überhaupt, wobei es zur Anschaffung manch kostbaren Werkes ... kam. Hieran reihten sich die guten Geschichtswerke des Mittelalters, sowie des deutschen Volkes überhaupt; zugleich aber sorgte ich für die poetische und klassische Literatur aller Zeiten und Sprachen, worunter ich italienische Dichter, wie auch Shakespeare, neben den Franzosen, deren Sprache ich zur Not mächtig war, im Original mir zulegte, in der Hoffnung, ich würde Zeit genug finden, die vernachlässigten Sprachen noch gründlich zu erlernen. Das griechische und römische Altertum mußte ich mir durch unsere klassisch gewordenen Übersetzungen leicht zu machen suchen".[1])

Es ist wichtig, von der wissenschaftlichen Bildung Wagners Kenntnis zu nehmen. Denn des Meisters Dichterwerke entstanden erst zu einer Zeit, wo der Verfasser gründliche Studien der Weltliteratur hinter sich hatte, wo er an seine eigene Schöpfungen den Maßstab der klassischen Dichtungen anlegen konnte. Zu diesem vielseitigen, tiefen Wissen trat hinzu Wagners überaus rege Phantasie, seine sensible Natur, sein glühender Idealismus, sein Sinn für alles Echte, Wahre, Unverfälschte, sein deutscher Charakter und deutsches Empfinden, seine Musikerseele.

Wagner hat uns in seiner Biographie selbst die Art und Weise seines Schaffens geschildert, deren Kenntnis durchaus notwendig für die Beurteilung seiner Dichtungen ist. Ist uns der Sinn der Wagnerschen Worte wirklich klar geworden und in Fleisch und Blut übergegangen, so haben wir Wagners Schaffen völlig verstanden und müssen den Bayreuther Meister als einen großen schaffenden Dichter ansehen, der nicht sklavisch die Vorlagen bearbeitete und dramatisierte.

Von seinem Aufenthalt in Teplitz erzählt Wagner folgendes:[2]) „Außerdem bemerkte man, daß ich immer ein ziemlich starkes Buch mit mir herumtrug, mit welchem ich an einsamen Orten neben der Mineralwasserflasche ausruhte. Dies war J. Grimms, Deutsche Mythologie'.[3]) Wer dieses Werk kennt, kann begreifen, wie sein ungemein reicher, von jeder Seite her angehäufter und fast nur für den

---

[1]) „Mein Leben", S. 312.

[2]) A. a. O., S. 310.

[3]) Vergl. die interessante Studie Arthur Prüfers: Richard Wagner und Jakob Grimm (Regensburg, 1914).

Forscher berechneter Inhalt auf mich, der ich überall nach bestimmten deutlich sich ausdrückenden Gestalten verlangte, zunächst aufregend wirkte. Aus den dürftigsten Bruchstücken einer untergegangenen Welt, von welcher fast gar keine plastisch erkennbaren Denkmale übrig blieben, fand ich hier einen wirren Bau ausgeführt, der auf den ersten Anblick durchaus nur einem rauhen, von ärmlichem Gestrüpp durchflochtenen Geklüfte glich. Nach keiner Seite hin etwas Fertiges, nur irgendwie einer architektonischen Linie gleichendes antreffend fühlte ich mich oft versucht, die trostlose Mühe, hieraus mir etwas aufzubauen, aufzugeben. Und doch war ich durch wunderbaren Zauber festgebannt: die dürftigste Überlieferung sprach urheimatlich zu mir, und bald war mein ganzes Empfindungswesen von Vorstellungen eingenommen, welche sich immer deutlicher und mir zur Ahnung des Wiedergewinnes eines längst verlorenen und stets wieder gesuchten Bewußtseins, gestalteten. Vor meiner Seele baute sich eine Welt von Gestalten auf, welche sich wiederum so unerwartet plastisch und unverwandt kenntlich zeigten, daß ich, als ich sie deutlich vor mir sah, und ihre Sprache in mir hörte, endlich nicht begreifen konnte, woher gerade diese fast greifbare Vertrautheit und Sicherheit ihres Glaubens kam. Ich kann den Erfolg hiervon auf meine innere Seelenstimmung nicht anders als mit einer vollständigen Neugeburt bezeichnen, und wie wir an den Kindern die berauschende Freude an jugendlich ersten, neuen, blitzschnellen Erkennen mit Rührung bewundern, so strahlte mein eigener Blick vom Entzücken über ein ähnliches, wie durch Wunder mir ankommendes Erkennen einer Welt, in welcher ich bisher nur ahnungsvoll blind wie das Kind im Mutterschoße mich gefühlt hatte." Alles, was hier Wagner bei der Lektüre von Grimms „Deutscher Mythologie" bewegte, was er darüber aussprach, ist auch auf die Entstehungsgeschichte vom „Parsifal" anzuwenden. Wir sahen oben, daß Wagner mit dem Parzivalstoff zum erstenmal bei seinem Marienbader Aufenthalt im Sommer 1845 in Berührung kam, und daß sich schon bei der Lektüre gar bald die Sehnsucht nach eigener Gestaltung des von ihm „Erschauten"[1]) regte. An dem „Parzival" und seinem Gralsmythus empfand Wagner sicher helle Freude und viel Gefallen — trotz der oft unheimlichen Länge. Ein Beweis dafür bietet die erfolgte

[1]) A. a. O., S. 360.

Lohengrindichtung. Aber auch nach dem „Lohengrin" vergaß er die Eindrücke der Parzivallektüre nicht; sie waren zu tief in seiner Seele gewurzelt. Einzelne „gewisse, merkwürdig eindrucksvolle Züge"[1]) aus Wolframs Epos beschäftigten in verschiedenen Zeitabständen seine Phantasie. Und gleichgültig, ob seine Gedanken an der Schöpfung der Dichtungen zu den „Nibelungen", dem „Tristan" oder den „Meistersingern" hingen, stets kamen jene eindrucksvollen Züge wieder zum Vorschein, nur mit dem Unterschiede, daß sie bei dem jedesmaligen Heraustreten aus der Seele eine andere, dichterisch wertvollere Gestalt und Wandlung angenommen. Und so hat Wagner sich sein halbes Leben lang mit dem Meisterwerk „Parsifal" beschäftigt, ähnlich wie auch Goethes „Faust" die mühevolle Arbeit der halben Lebenszeit des Dichters ist. Es nimmt kein Wunder, daß die einzelnen Gestalten und Züge des mittelalterlichen Epos die Wolframsche Färbung allmählich verloren und durch die Verarbeitung des modernen Dichters Wagnersches Aussehen erhielten. Jene besonders eindrucksvollen Züge und Gestalten, die für Wagners Dichtung eigene Bedeutung erhielten, sind von Wolfram übernommen:[2]) „der sieche König, der reine Tor, die klagende Mutter, die rätselhafte Gralsbotin, der heilige Karfreitag, das Wunder des Grals"; ferner „der dämonische Zauberer, die geheimnisvoll blutende Lanze, die schönen Frauen, im Zauberschlosse" und andere. Ein Vergleich dieser Züge, wie sie sich bei Wolfram und Wagner vorfinden, — er soll unten durchgeführt werden — zeigt jedem unbefangenen, aufmerksamen Leser zur Genüge, wie der moderne Dichter seine Vorlage in viel erhabenerer Weise benutzt und verarbeitet hat. Ja, Wagner selber war erstaunt, als er sich 13 Jahre seit seinem Marienbader Aufenthalte[3]) (1857) „nach Wolfram umsah, um seinen ‚Parzival' darin zu finden, vergeblich suchen mußte und von dem alten Dichter, der ihm nicht so Bedeutendes gegeben, recht enttäuscht sich ab — und seinem eigenen Werke sich zuwandte." Der Meister erkannte nur zu gut den gewaltigen Unterschied zwischen seinem Parzival und dem Wolframs und schrieb an Mathilde Wesendonk:[4])

---

[1]) Hans v. Wolzogen, Parzival und Parsifal, S. 189.
[2]) A. a. O., S. 190.
[3]) A. a. O., S. 190.
[4]) Briefe an M. W., S. 145.

„Es mag das jemand machen, der es so à la Wolfram ausführt; das tut dann wenig und klingt am Ende doch nach etwas, sogar recht hübsch. Aber ich nehme solche Dinge viel zu ernst. Sehen Sie doch, wie leicht sich's schon Meister Wolfram gemacht! Daß er von dem eigentlichen Inhalte rein gar nichts verstanden, macht nichts aus. Er hängt Begebnis an Begebnis, Abenteuer an Abenteuer, gibt mit dem Gralsmotiv kuriose und seltsame Vorgänge und Bilder, tappt herum und läßt dem ernst Gewordenen die Frage, was er denn eigentlich wollte? Worauf er antworten muß, ja, das weiß ich eigentlich selbst nicht. — — — Wolfram ist eine durchaus unreife Erscheinung, woran allerdings wohl großenteils sein barbarisches, gänzlich konfuses, zwischen dem alten Christentum und der neuen Staatenwirtschaft schwebendes Zeitalter schuld ist. In dieser Zeit konnte nichts fertig werden; Tiefe des Dichters geht sogleich in wesentlicher Phantasterei unter. Ich stimme fast jetzt Friedrich dem Großen bei, der bei der Überreichung des Wolfram dem Herausgeber antwortete, er solle ihn mit solchem Zeuge verschont lassen! — Wirklich man muß nur einen solchen Stoff aus den echten Zügen der Lage sich selbst so innig belebt haben, wie ich dies jetzt mit dieser Gralssage tat, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter, wie Wolfram, sich dasselbe darstellte — was ich jetzt mit Durchblätterung Ihres Buches (San Martes ‚Parzival') tat — um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestoßen zu werden. — — — — Nehmen Sie nur das eine, daß dieser oberflächliche ‚Tiefsinnige' unter allen Deutungen, welche in den Sagen der Gral erhielt, gerade die nichtssagende sich auswählte.

Schön sind nur einzelne Schilderungen, in denen überhaupt die mittelalterlichen Dichter stark sind: die schön empfundene Anschaulichkeit. Aber ihr Ganzes bleibt immer wüst und dumm! — — —"

In der Tat, Wagner hatte „den Stoff aus den echten Zügen der Gralssage" sich selbst innig belebt. In diesem Jahre (1857) hatte er ganz besonders sich intensiv dem „Parzival" zugewandt. Jene oben erwähnte erlebte Karfreitagsstimmung mahnte den Meister an die Stelle in Wolframs Parzival, „wo der Held nach längerer Irrfahrt am Karfreitag in Trevrizents stiller Waldklause einkehrt und vom ritterlichen Einsiedler Belehrung und Ablaß empfängt. In wundersamer Weise ist hier vom Dichter Erlebtes und Überliefertes empfunden und hieraus künstlerisch neu gestaltet. Der

Sagenstoff wird dem Meister immer erst dann lebendig, wenn er ihn selbst erlebt hat."[1]) Und dieses „Eins" des Erlebten und Überlieferten brachte Wagner skizzenhaft zu Papier. Leider ist diese Skizze bis jetzt noch nicht gefunden worden; aus den Briefen und Tagebüchern an Mathilde Wesendonk können wir aber annehmen, daß sie bereits die wesentlichen Züge des späteren ausführlichen Entwurfes (1865) enthielt. Immerhin beschäftigte den Meister der Stoff, zumal Wagner noch im Unklaren sich befand, wer die Hauptperson des zukünftigen Dramas sein sollte — Amfortas oder Parzival. Vollständig klar aber erscheint die Bedeutung des Grales, als Symboles des „geistig-sinnvollen Kernes der Religion", des wunderbaren, heiligen Gefäßes, das er zum Mittelpunkt der Gesamthandlung machen wollte, natürlich in ganz anderer und vertiefterer Auffassung, als es bei Wolfram der Fall war. Nur 6 Jahre später entstand auf Wunsch des königlichen Freundes Ludwig ein ausführlicher Parzival-Entwurf, der fast alle wesentlichen Grundzüge der später in Versform gebrachten Dichtung „Parsifal" enthält. Um das innere Wesen dieses Entwurfes recht zu verstehen, müssen wir die einzig schönen Ausführungen von Wagners getreuestem Freunde Hans von Wolzogen zitieren, die der edle „Gralsritter" in hervorragender Weise in dem bereits öfter erwähnten Aufsatze „Parzival und Parsifal" zum Ausdruck bringt. Überhaupt ist in der zahlreichen Wagnerliteratur nicht gleich ein Werk zu finden, das die Entstehung der Wagnerwerke so aus dem inneren Wesen des Meisters heraus erklärt, wie dieser kleine Aufsatz Hans von Wolzogens, der, selber ein Dichter, die Seele seines Freundes wohl am besten verstand.

Über diesen Parzival-Entwurf schreibt er: „da war der Meister das Stoffliche der Sage" — um es kurz so zu nennen — durch künstlerische Überwindung losgeworden, und frei stand er nun wiederum dem alten Dichter und seinem Werke gegenüber. Nicht mehr an dem Bilde *seiner* Phantasie maß er jetzt den Wert des mitteralterlichen Gedichtes, sondern an seiner Bedeutung als Zeugnis des deutschen Geistes und *dessen* Eigenart überhaupt. Und so schrieb er im selben Jahre, als er die Frage: „Was ist deutsch?" in seinem erst 1878 durch die Bayreuther Blätter ver-

[1]) Wolfgang Golther, Einleitung zu den Briefen R. Wagners an Math. Wesendonk, S. 17.

öffentlichten Aufsatz behandelte: „Der Deutsche will nicht nur das Fremde als solches, als rein fremdes anstarren, sondern er will es ‚deutsch' verstehen. Er dichtet das fremde deutsch nach, um seines Inhaltes innig bewußt zu werden. Er opfert hierbei von dem Fremden das Zufällige, Äußerliche, ihm Unverständliche, und gleicht diesen Verlust dadurch aus, daß er von seinem eigenen zufälligen, äußerlichen Wesen soviel daran gibt, als nötig ist, den fremden Gegenstand klar und unentstellt zu sehen. Mit diesen natürlichen Bestrebungen nähert er sich in seiner Darstellung der fremdartigen Abenteuer der Anschauung der rein menschlichen Motive derselben. So wird von Deutschen ‚Parzival' und ‚Tristan' wiedergedichtet; während die Originale heute zu Kuriosen von nur geschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachbildungen poetische Werke von unvergänglichem Werte." (Ges. Schr. X, 45).

Ja, noch in seiner Festschrift „Beethoven" aus dem Siegesjahre 1870 finden wir die dazu harmonisch einklingenden Worte: „Es hat der Entwickelung des deutschen Geistes nichts geschadet, daß unsere poetische Literatur des Mittelalters sich aus der Wortübertragung französischer Ritterdienste erwährte. Die inneren Tiefen eines Wolframs von Eschenbach bildete aus demselben Stoffe, der in der Urform uns als bloßes Kuriosum aufbewahrt ist, ewige Typen der Poesie." (Ges. Schr. IX, 186). Ewige Typen! damit reicht der Dichter des „Parsifal" dem des „Parzival" nun vollends versöhnt die Bruderhand. Der Eine schuf aus seiner kirchlich-ritterlichen Zeit heraus das reiche Abenteuergedicht, ohne das allverklärende Gralslicht; der andere schuf aus diesem einzigen Lichte das Weihefestspiel des idealen Deutsch- und Christentums, jeder in seiner Art, an seiner Stelle ein Meister deutschen Geistes, deutscher Sprache, keiner mit dem andern zu vergleichen, einander fern gerückt durch Jahrhunderte deutscher Lebens- und deutscher Weltanschauung: und doch in beiden jene „ewigen Typen", jener reine Tor, jener sieche König, jenes geheimnisvolle Heiligtum, und noch anderes, das doch erst im vollen Lichte des Grales und des Genius zu seiner typischen Geltung gelangen und deutliche künstlerische Gestalt gewinnen konnte: Kundry und Klingsor, der heilige Speer und die vertiefte, belebte „Frage", das wissende Mitleid. Diese Typen hat erst Wagner in Wolframs schillernden Vor-

bildern klar erkannt. Er hat als der dennoch um so viel größere Dichter aus den bunten Bildern die „ewigen Typen" hervorgehoben und rein geschaffen. Der „Finder wilder Märe", wie Gottfried von Straßburg sagte, war Wolfram gewesen. Der welthellsichtige Gestalter, der Künstler, der geniale Schöpfer, der Gralsdichtung als Drama ist Wagner."

Wie gestaltete nun Richard Wagner den Wolframschen „Parzival" zu seiner Tontragödie „Parsifal" um? In dem Aufsatz „Oper und Drama" (4. u. 5. Kapitel, II. Teil) stellt Wagner Sätze auf, die für die Dichtungsweise und für das ästhetische Verständnis des Gedichtes maßgebend ist: den der konzentrierenden Verdichtung und den des ästhetischen Wunders. Vor allem mußte der moderne Dichter, wollte er aus einem epischen Stoff ein Drama bilden, zusammenfassen, kürzer darstellen, „verdichten". Wir kennen die Handlung des „Parzival". Trotz des „tiefsinnigen Ernstes, des gemütvollen Humors, der Richtung aufs Ethische, des Familiensinnes, seiner ganz volkstümlichen Art"[1]) verliert sich die mittelalterliche Dichtung, wie fast jedes Epos, in oft endlose Breiten und holde Fernen.

Der Epiker darf so dichten, er ist an keinen Raum, an keine Zeit gebunden, er „prägt dem Hörer seine Gestalten nur durch die Phantasie ein".[2]) Es wäre töricht, nun auch vom Drama „Parsifal" diese epische Handlung zu fordern. Da ist es erstaunenswert, in welcher Kürze Wagner den umfangreichen, gewaltigen Stoff dramatisierte. Während die Handlung des Epos „Parzival" einem „ebenmäßig in unabsehbare Fernen sich hinstreckenden Höhenzuge" gleicht, einer Landschaft ohne großen Unterschied zwischen Höhen und Tälern, bewegt sich die des Dramas in kühnen Schritten von Gipfel zu Gipfel, und so finden wir im „Parsifal" der Aktzahl entsprechend drei gewaltige Höhepunkte im Leben und Handeln des reinen Toren. Wie jeder darstellende Künstler hat auch der Dramatiker Wagner nur die fruchtbarsten Momente ausgewählt, die uns das Handeln und Denken der Personen erschließen und ahnen lassen, und während die einzelnen Handlungen numerisch

---

[1]) Wilh. Hertz, Parzival, III. A. 1904, S. 453.

[2]) Dr. Fr. Koegel, Zum ästhetischen Verständnisse des „Parsifal", Bayr. Bl. 1884, S. 98ff.

abnehmen, wächst die Handlung. Dabei ist zu bedenken, daß wir es in Wagner mit einem musikalischen Dramatiker zu tun haben. Als solcher schafft er kein psychologisches Drama im Sinne von Goethes „Tasso", Grillparzers „Sappho" oder nach Art moderner Romane. Er „zergliedert nicht und läßt seinen Helden nicht über sich reflektieren, noch reflektiert er selbst über sie. Er würde nicht zergliedern und reflektieren, auch wenn er es könnte. Ihre Worte und Handlungen drängt er auf das geringste äußerste Maß zusammen, aber so, daß ihr Wesen deutlich darin erkannt werden kann; er breitet nicht aus, er vertieft. Darum zeigt der Dramatiker seinen Helden an einer einzigen Aufgabe, aber an einer, die sein ganzes Wesen ergreift und über sein Lebensschicksal entscheidet. Was sonst von den Helden noch zu berichten wäre, was der Romandichter, der mittelalterliche Epiker breit darstellen würde, scheidet er aus oder fügt es, wenn es unentbehrlich ist, in den dargestellten Lagen kurz und beiläufig ein. Vor Augen sehen wir nur die wichtigsten Teile der Handlung; alles, was nur vorbereitet und überleitet, kurz, die Mittelglieder, fallen in der sichtbaren Darstellung weg. Das ist der durch die Form des Musikdramas gebotene Lakonismus, der viele verleitet hat, das als gar nicht vorhanden zu betrachten, was nicht ‚gespielt' wird."[1]) Darum hat Wagner für seine Musikdramen die „musikalischen Leitmotive" und „charakterisierenden Akkorde" eingeführt, oder vielmehr zur vollen Geltung gebracht, denn sie bestanden mehr oder minder schon vor Wagners Wirken; wir treffen sie bereits bei Gluck, Mozart, Weber und anderen Komponisten an. Aber diese Motive, überhaupt die Musik — sie darf bei der Betrachtung eines Wagnerschen Musikdramas nie bei Seite oder außer acht gelassen werden — charkterisiert die Personen und ihre Handlungen in der subtilsten Art und Weise. Wir wissen, Musik ist die Sprache des Herzens; was menschliche Worte nicht mehr auszusprechen vermögen, — die Musik kann es; erst hier setzt die Musik ein, sie „vertieft die Worte zur eindringlichsten Gefühlsrichtung."[2]) Wenn daher in der Dichtung Mittelglieder wegfallen, wenn z. B. „Parsifal" wenig spricht und handelt, die Musik schildert besser als alle Worte; sie erspart dem Dichter „die breite Schilderung, die auf Umwegen durch die

[1]) A. a. O., S. 103.
[2]) A. a. O., S. 104.

Phantasie den darzustellenden Gegenstand ins Herz bringen muß."[1]) Die Musik allein erlaubt dem Dichter, „lakonisch" zu sein, diese gewaltige Tonsprache, von der Wagner seiner edlen Freundin schreibt: „Nun denken Sie meine Musik, die mit ihren feinen, geheimnisvoll-flüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt, um dort alles zu überwältigen, was irgendwie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich ausnimmt, alles hinwegschwemmt, was zum Wahn der Persönlichkeit gehört, und nur den wunderbar erhabenen Seufzer des Ohnmachtsbekenntnisses übrig läßt."[2]) — Ist diese von dem Meister geschilderte Musik nicht ein Wunderding, das aus ferner Welt auf die Wirklichkeit gekommen zu sein scheint? Wie vortrefflich paßt dieses „Wunder" der Musik zu all den symbolischen Wundern des gesamten Dramas!

War die „verdichtende Beschränkung" durch die Gesetze des Musikdramas gefordert, so ziehen in ihrem Gefolge die Wunder in die Handlung des „Parsifal" ein, deren Betrachtung für das ästhetische Verständnis des Bühnenweihfestspiels von Bedeutung ist. Freilich für Wunder, Mystik, Symbolik hat unsere moderne, allzu reale Welt kein Verständnis, ihr fehlt der Glaube. Und wir wundern uns nicht, wenn ein sozialdemokratischer Schriftsteller, Rudolf Franz, in einem Aufsatz[3]): „Wagner der Erlöser" schreibt: „Die Arbeiterklasse hat keinen Bedarf an Mystik und keinen Sinn für sie. Unser Reich ist von dieser Welt und nur von dieser Welt. Wer sich das Gegenteil einredet, beschwindelt sich selbst; wer uns das Gegenteil einzureden versucht, will uns beschwindeln." Aber nicht allein der Arbeiterklasse fehlt der Glaube für Dinge aus einer anderen Welt, auch wissenschaftlich gebildete Leute lächeln darüber. Wer jedoch von vornherein die symbolische Dichtung verwirft, der muß notwendigerweise ebenso Dantes „Divina Comedia", Goethes „Faust" und den „Parzival" wie den „Parsifal" ablehnen. Wagner fand schon in seiner Vorlage reiche Symbolik und verschiedene Wunder und Zaubereien vor. Wie die Alten das Wunder nicht störte, (Homers Epen, Dramen: deus ex machina), so störte es

---

[1]) A. a. O., S. 104.

[2]) Briefe an Math. Wesendonk, S. 170.

[3]) „Die neue Zeit", Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie, Nr. 23, 1912.

auch „unsere Alten“ nicht. „Wir finden das Wunder in Mythos, Sage und Märchen der Deutschen, in der Kunstpoesie wie in der Volksdichtung. Shakespeare braucht es und Schiller; aus Goethes ‚Faust‘ kann man eine erschöpfende Theorie des poetischen Wunders abziehen. Verpönt war es nur in der klassischen Verstandesdichtung Frankreichs, und es ist wieder bei den heutigen Realisten und Naturalisten. Sie fordern inhaltlich, daß alle Kunst das gewöhnliche Leben wiederspiegele, welches die Naturalisten zum Gemeinen verzerren; sie sehen als oberstes Formelprinzip, daß die Kunst auch die Formen des alltäglichsten, naturgesetzlichen Geschehens nachbilden müsse. Aber Wagner wollte doch — ebensowenig wie Wolfram — nicht das ‚gewöhnliche Leben‘ in seinem ‚Parsifal‘ zum Ausdruck bringen und gestalten. Auch er mußte symbolisieren, jedoch ist er weit entfernt, dem Glauben mehr zuzumuten als andere Dichter, die in ihren Werken Wunder zur Darstellung brachten. Das Wunder ist auch ihm ein technisches Mittel zur faßlichen Darstellung weitverzweigter Geschehnisse, was es allen war; es hebt die innere Entwicklung der Personen nicht auf, es dient nur dazu, sie anschaulicher darzustellen. Die Kunst tut damit nicht etwas, das der Natur unserer geistigen Auffassungskraft widerstritte, sie verwendet nur den eingeborenen, bei den alltäglichsten Erscheinungen tätigen Gestaltungs- und Personifikationstrieb der Seele zu umfassenderen Gebilden.“[1]) Aber auch abgesehen von der Bedeutung des ästhetischen Wunders in Poesie, ist leicht zu begreifen, daß wir solchen überhaupt begegnen: bewegt sich doch die ganze Handlung des „Parsifal“ in Zauberlanden, und Wagner verläßt nie das Zaubergebiet. Im Gegensatz zu Wolfram, dessen Zauber und Wunderwelt mit all den Riesen, Zauberschlössern, Wundergeräten, in die wirkliche Welt hineinragen. Dazu sind die Wagnerschen Wunder — der Meister hatte überhaupt eine Abneigung gegen das Mirakelhafte — nur innere, keine äußeren; nicht etwa „Ver- und Entzauberung, wie bei Wolfram zum Teil, sondern seelische Vorgänge.“ Nur müssen wir uns klar werden, daß diese Wunder im „Parsifal“ etwas Symbolisches bedeuten und nicht Allegorisches. Daß doch diese beiden Begriffe immer verwechselt werden! Kein Geringerer als Goethe gab in seinen „Sprüchen in Prosa“ scharfe Definitionen dieser Begriffe: „Die

[1]) A. a. O., S. 101.

Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in eine Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe." Diese „unendlich wirksam und unerreichbar und unaussprechlich bleibende Idee" finden wir im „Parsifal" auf Schritt und Tritt wieder; darum ist dieses Weihefestspiel mit Recht ein symbolisches Kunstwerk zu nennen.

So hat Richard Wagner durch jene aufgestellten Forderungen, die der konzentrierenden Verdichtung und die des ästhetischen Wunders das Epos zu einem Drama umgestaltet und ein neues Kunstwerk geschaffen, welches — „seinem ethischen Gehalt nach (Mitleid) das Drama aller Dramen"[1]) — von allen Bühnenwerken des Bayreuther Meisters das übersichtlichste ist. Es ist wirklich interessant, die überaus kurzen und treffenden Inhaltsangaben von Chamberlain und Schmiedel zu lesen. In seinem „Drama Richard Wagners" schreibt der Verfasser, Wagners Schwiegersohn: „Gleich am Anfang wird die Handlung in einem einzigen Satze zusammengefaßt: Durch Mitleid wird ein Tor wissend werden und erlösende Tat vollbringen. Auch der Inhalt eines jeden der drei Akte ist hierdurch bezeichnet: im ersten wird das Mitleiden des Toren erregt, im zweiten führt das Mitleid zum Wissen, im dritten wird der mitleidsvolle Wissende zum Erlöser"[2]). Und der Eisenacher Gymnasialprofessor Schmiedel erklärt: „Das Thema des Dramas heißt: Harre auf die Erlösung. Der erste Akt handelt von dem Reinen, der Tor bleibt. Der zweite Akt zeigt uns den Toren, welcher rein bleibt. Der dritte Akt den Reinen, der die Torheit ablegt, durch Mitleid wissend geworden, zur Erlösung des Harrenden erkoren, Kundry die Sünderin bekehrt, Amfortas heilt und selbst als Gralskönig die Herkunft des Heils verbürgt.... So zeigt denn der 1. und 3. Akt des Parsifal wesentlich christlich-germanisches, der 2. buddhistisch-indisches Gepräge"[3]).

---

[1]) H. St. Chamberlain, Richard Wagner, München 1901, S. 433.

[2]) H. St. Chamberlain, Das Drama Richard Wagners, Leipzig 1892, S. 120.

[3]) Otto Schmiedel, Richard Wagners religiöse Weltanschauung, Tübingen, 1907, S. 58/59.

Die Idee der Dichtung.

Es ist gewiß ein sonderbarer Zufall, daß 1813, im Geburtsjahre Richard Wagners, dessen Oheim, der Leipziger Privatgelehrte, Philosoph und Dichter Adolf Wagner den „König Ödipus" des Sophokles übersetzte und herausgab[1]). Es scheint, als sei des Oheims Liebe zur Antike auf den Neffen übergegangen. Denn bereits als Schüler fand Richard Wagner Gefallen am Griechischen, weil, wie er später in seiner Biographie sagte[2]), „die Gegenstände der griechischen Mythologie seine Phantasie so stark fesselten, daß er die Helden derselben durchaus in ihrer Ursprache sprechend sich vorführen wollte, um seine Sehnsucht nach vollständigster Vertrautheit mit ihnen zu stillen." Aber auch in seinen späteren Jahren, bis an sein Lebensende hin vernachlässigte er niemals die Lektüre der Alten, und namentlich im Jahre 1847[3]) beschäftigte ihn das Studium des Griechentums, der „allerwichtigsten Bildungsquelle". In dieser Zeit vertiefte er sich in die Werke des Äschylus, des Plato und des Aristophanes[4]): „Nichts glich der erhabenen Erschütterung, welche der ‚Agamemnon' auf mich hervorbrachte: bis zum Schluß der ‚Eumeniden' verweilte ich in einem Zustand der Entrücktheit, aus welchem ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Versöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin." Und in der mannigfaltigsten, geistvollsten Weise ergeht sich der deutsche Musikdramatiker in seinen zahlreichen Prosaschriften über die Kultur der Griechen; nicht genug: seine Worte setzt er in die Tat um. Den idealen Geist der Griechen, das Ringen nach Schönheit und Erhabenem, die Kunstforderungen des Aristoteles finden wir in Wagners Werken wieder; wunderbar schwebt über diesen deutschen Musikdramen, insbesondere den Tontragödien,

---

1) Weigandsche Buchhandlung, Leipzig, 1813.
2) Rich. Wagner, Mein Leben, S. 22.
3) R. W., Mein Leben, S. 403.
4) Ebenda, S. 407.

jener verklärende Hauch antiker Schönheit, jener tiefe, sittliche Ernst, jene erschütternde Wucht, jenes verlangte Rühren (φόβος) und Mitleiden (ἔλεος). Wagner fand aber diesen Hang zur Antike nicht erst bei seinem Oheim vor; er wußte sehr wohl, daß schon vorher Winkelmann, Lessing, Goethe und Schiller ihren schönheitstrunkenen Blick in die klassische Welt der Griechen versenkt hatten, „um sich wieder erkennen zu dürfen“[1]). Besonders Schiller war dem wesensverwandten Wagner sympatisch[2]). Die Aufsätze „Über das gegenwärtige deutsche Theater“, „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, „Die Künstler“ u. a. mit der idealen Tendenz, die Menschheit durch die Kunst zu läutern und zu erziehen, begegneten dem gleichen Wunsche des Bayreuther Reformators. Auch Wagner hat in zahlreichen Prosaschriften[3]) sein Programm entwickelt, auch sein „erstes und wichtigstes Geschäft“ war es, „die Individualität des Menschen so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern.“ (Schiller.) Das wollen alle Wagnerschen Musikdramen, das will vor allem der „Parsifal“ mit seiner „edlen Einfalt und stillen Größe“, das Bühnenweihfestspiel, dessen Handlung „die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene“ setzt[4]). Daß dieses über alle Maßen erhabene Kunstwerk, wie jede andere große Geistesschöpfung neben vielen Freunden auch Feinde und gehässige Gegner findet, nimmt nicht wunder. Aber daß heute so viele in hochtrabenden Worten den „Parsifal“ geradezu verdammen, ohne Kenntnis von Wagners programmatischen Prosaschriften genommen zu haben, — das ist das tief Bedauerliche. Fremde Völker denken und schreiben enthusiastisch über das Weihefestspiel, — es gibt aber leider Deutsche, die das erhabene Kunstwerk eines ihrer größten deutschen Meister bekriteln, verurteilen! Diesen Un-

[1]) Vergl. Wagners begeistertes Lob über dieses „klassische Viergestirn“ in seinem Aufsatze: „Deutsche Kunst und deutsche Politik“!

[2]) Vergl. Rich. Sternfeld, Schiller und Wagner; u. Höfler, Friedrich Schiller und Richard Wagner.

[3]) Leider sind diese geistreichen Abhandlungen zu wenig bekannt und werden recht selten gelesen, obwohl Nietzsche sich darüber äußert: „Ich kenne keine ästhetischen Schriften, welche so viel Licht brächten wie die Wagnerischen“. (Nietzsche, R. Wagner in Bayreuth, S. 88.)

[4]) Brief Wagners an Ludwig II. (28. Sept. 1880.)

dankbaren fehlt die wahre Liebe und Hingabe zu dem Meister. Wie Goethe sagt, nur wer ihn liebe, könne von ihm lernen, so sprach auch Wagner[1]): „Nur die Freunde, die den Künstler lieben, sind fähig ihn zu verstehen.“ Und er fügte hinzu: „Ich erkläre ein für allemal, daß, wenn ich von ‚mich verstehen‘ oder ‚mich nicht verstehen‘ spreche, dies nie in dem Sinne geschieht, als meinte ich etwa zu erhaben, zu tiefsinnig oder zu hochgegeben zu sein, sondern ich stelle an den, der mich verstehen soll, einzig die Forderung, daß er mich so und nicht anders sehe, wie ich wirklich bin, und in meinen künstlerischen Mitteilungen genau eben das als wesentlich erkenne, was meiner Absicht und meinem Darstellungsvermögen gemäß in ihnen von mir kundgegeben wurde.“ Das Werk aus dem Inneren des Schöpfers heraus zu verstehen und zu beurteilen, es auf uns wirken zu lassen, — das sollen wir. Und hierbei unterstützt uns besonders die Betrachtung der Entstehung des Dichterwerkes. Dankbar müssen wir Wagner sein für das weihevolle Geschenk, für „Parsifal“, der uns, je öfter wir ihn studieren oder im Bayreuther Festspielhause erleben, immer mehr gefallen und ergreifen wird. Gerade der Vergleich der Vorlage mit der ausgeführten Dichtung läßt uns des Meisters freie Umgestaltung und Umformung erkennen. Wir bewundern das Genie, das „aus einem so breiten Stoff, aus so vielfach verschlungenen Handlungen, aus so zahlreichen Personen und Vorgängen mit genialem Blick den Kern herausgefunden hat; wie er den Stoff konzentrierte und veredelte; wie er die Handlung aber auch zugleich symbolisierte und so der Dichtung eine weit höhere Bedeutung verlieh als die einer Reihe von Aventüren aus jener sagenhaften Zeit, wo es noch Zauberer und Wunder gab, woraus jeder routinierte Bühnenpraktiker packende Situationen und brillante Bühneneffekte zu machen verstände“[2]). So ist, wie Schläger sagt, „Parsifal das aus dem nordischen Heidentum durch das Christentum gegangene Germanentum, jenes Germanentum, durch welches die eigentliche höchste Bedeutung des Christentums erst enthüllt und zur künstlerischen Darstellung gebracht wurde. Aber Wagner, geht ... über das dogmatisch versteinerte Christentum hinaus“[3]). Während „Am-

[1]) Hans von Wolzogen, Erinnerungen an Wagner, S. 39 (Reclam).
[2]) Richard Pohl (Studien und Kritiken), Rich. Wagner, Leipzig, 1883, S. 346.
[3]) Schläger, Die Bedeutung d. Wagnerschen Parsifal, S. 20. (Minden, Westf.)

fortas, der sündige Gralshüter, das Christentum gleichsam in seiner historisch-kirchlichen Trübung und Entstellung verkörpert, so ist Parsifal der reine, schlichte, deutsche Heilandsglaube, frei von allem Dogma, geläutert von jüdisch-alttestamentlichen Bestandteilen, vertieft durch indische Weltweisheit zur Religion des Mitleids mit allen Kreaturen, insbesondere mit den Tieren, ritterlich erstarkt zu tatenkräftiger Liebe"[1]). — Religion des Mitleides! Diese predigt das Weihefestspiel. Jenes Mitleiden, welches Wagner in einem Briefe an Mathilde Wesendonk[2]) den „stärksten Zug seines moralischen Wesens und den vermutlichen Quell seiner Kunst" nennt, ist nicht bloßes Rühren, weibliche Weichheit; es ist das wahrhafte Mit-Leiden, das zur Tat antreibt. Parsifal ist das typische Beispiel für einen, den das Mitleiden zum Handeln anspornt, schließlich die Erlösungstat vollbringen läßt und dadurch zum Übermenschen stempelt. Aber das Mitleid erstreckt sich nicht nur auf die Mitmenschen, sondern auch auf die Tierwelt. Ein steinern Herz müßte der besitzen, dem die ergreifenden Worte des greisen Gurnemanz nicht nahe gängen, die die Freveltat Parsifals tadeln. Wenn wir diese hochpoetischen Worte lesen:

„Was tat dir der treue Schwan?

— — — — — — — — — — — — — — — —

Er war uns hold: was ist er nun dir?
Hier — schau' her! — hier trafst du ihn:
Da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel;
Das Schneegefieder dunkel bedeckt, —
Gebrochen das Aug', siehst du den Blick?"

— — — dann verstehen wir die Frage Kundrys: „Sind die Tiere hier nicht heilig?" vollauf und wir verallgemeinern diese Frage. Wagner selbst kleidet den tiefen Gehalt seines „Parsifal" in die Worte[3]): „Predigen alle Werke, vom ‚Fliegenden Holländer' an, die Urwahrheit der Schuld und Erlösung der Menschheit durch die Liebe, die fluchtragende menschliche, und die fluchsühnende göttliche Liebe, so ist im ‚Parsifal' das Leiden des Erlösers selbst die erlösende Macht, die Verkörperung gleichsam jenes Ideals, die den Liebesfluch von den Heiligen des Grals-

[1]) Wolfgang Golther, Zur deutschen Sage und Dichtung, Leipzig, 1911.
[2]) 1. Okt. 1857.
[3]) Mitgeteilt bei Prüfer, Das Werk von Bayreuth, S. 220/21.

tempels nimmt, indem Parsifal zur Erkenntnis des Opferwunders Christi gelangt, im dämonischen Liebeswerben des ‚Weibes‘ seine Reinheit durch diese Erkenntnis wahrt, den Todesspeer des Heilandes aus der Gewalt der heidnischen Weltmacht wiedergewinnt und im wissenden Mitleiden damit die ewig offene Wunde aus der Liebesschuld des verführten Gralskönig heilt“[1]). Ein Werk von solchem tiefen, ethischen Gehalt muß auf das Publikum veredelnd wirken. Und was Wagner erstrebte: eine „große Regeneration“, — sie kann im Laufe der Zeit erreicht werden durch die Kunst Richard Wagners, der in seinem „Parsifal“ die wahrhafte Religion predigt, die Religion des Mitleidens.

Der begeisterte Anhänger der Antike, der getreue Freund griechischer Dichter, — nun hat er sich mit seinem letzten Werke einen würdigen Platz neben den größten griechischen Tragikern verschafft, nun hat auch er ein Nationaldrama geschaffen, das „wie einst Äschylus' ‚Perser‘ und Sophokles' ‚Ödipustrilogie‘ es getan, einem weltgeschichtlichen Volke den Zeitpunkt ins Bewußtsein rufen, in welchem es in der Weltgeschichte steht, und damit die Aufgabe klar machen soll, welche es in derselben zu lösen hat“;[2]) nun hat Wagner eine wahrhaft deutsche Bühne geschaffen, nach der Lessing sich sehnte: „Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben.“

Wohl warf man Wagner vor, „er wolle wohl gar das Theater zur Kirche machen — die Religion durch die Kunst ersetzen“,[3]) zudem habe er die Person Christi freventlich auf die Bühne gebracht. Aber Hans von Wolzogen und Ed. Reuß haben in treffender, ausführlicher Weise diesen Vorwurf widerlegt. „Nichts lag Wagner ferner als solch eine Überhebung der Kunst über das Heilige ... Der Mißbrauch des Heiligen und Erhabenen war ihm so widerlich, wie die Übertreibung des Affektes, das Hineintragen auch nur eines Anscheins von Leidenschaft in die ruhigen Auseinandersetzungen durch belehrende Worte.“[4]) „Auch ist die Person

---

[1]) W. Tappert, „Richard Wagner“, S. 86 und La Mara, „Musikalische Studienköpfe“, I. B., 7. A., S. 438.

[2]) Ludwig Nohl, Richard Wagner (Reclam), S. 104.

[3]) Hans v. Wolzogen, Erinnerungen an R. Wagner, (Reclam), S. 10.

[4]) Ebenda, S. 14. A. a. O., S. 14.

Christi ihm stets verehrungswürdig erschienen und in seiner Phantasie schließlich zu einer ganz unerreichbaren gewachsen"[1]).

Den Schluß unserer Betrachtungen mögen bilden die den Kern der Sache treffenden Ausführungen des getreuen Wagnerfreundes Richard Pohl und meines verehrten Religionslehrers W. Vollert.

Pohl schreibt ein Jahr nach der ersten Aufführung des „Parsifal" in seinen überaus interessanten und lehrreichen „Studien und Kritiken": „Wir sehen im ‚Parsifal' die vollkommenste Symbolisierung des ewigen Kampfes der Menschheit zwischen dem Guten und Bösen, zwischen der höchsten Reinheit und der größten Verworfenheit, der sinnlichen Natur, dem herzlosesten Egoismus, mit der Erhabenheit christlicher Weltentsagung und Menschenliebe. Die Erlösung der Welt ist die des idealen Menschen aus den Fesseln der Niedrigkeit, der Sünde; aber nur der Kampf führt zum Siege, nur in der Versuchung stählt sich die Kraft, erprobt sich die Reinheit. Die Erlösung, auf die wir alle hoffen, kommt nur durch den Glauben an die göttliche Liebe, die für uns in den Tod gegangen ist. ... An die Stelle des Heidentums tritt nun das Christentum: mit ihm kommt die Erlösung, die Erlösung des Menschen von Sünde und Verderben. Eine übersinnliche Welt tritt in die Erscheinung ein, welche uns den Weg ins Jenseits öffnet, hier herrscht die allerbarmende göttliche Gnade, sie durchdringt mit ihrer himmlischen Liebe die Herzen der Menschen; christliche Milde, christliche Duldung und Ergebung tritt an die Stelle der ungezähmten Leidenschaft, des rücksichtslosen Egoismus. Das Drama erhebt sich zum Kultus, es wird zur höchsten Spitze menschlicher Kultur"[2]). — Und Vollert urteilt in seinem Werkchen „Richard Wagners Stellung zur christlichen Religion"[3]) folgendermaßen: „Im Parsifal sind die für ein Musikdrama gestaltbaren Gedanken des Evangeliums mit der Grals- und Parsifalsage aufs glücklichste verwoben, das Heilige ist der Mittelpunkt der Handlung und doch nicht etwa in profaner Weise aufs Theater gezerrt, die tiefsten und religiösen Gedanken erscheinen in der poetischsten und musikalisch allein würdigen Form. Die trübe Weltanschauung

---

[1]) Ed. Reuß, Zum Jubiläum des „Parsifal", Rich. Wagner-Jahrbuch 1907.

[2]) A. a. O., S. 348.

[3]) Wismar, 1906, S. 28.

früherer Werke ist in die seligste Glaubensgewißheit der Erlösung aus Gnaden durch den Glauben in der Selbsthingabe des Heilandes und zwar mittelst des Altarsakramentes verklärt und damit nicht bloß dem eigenen Suchen und Ringen nach einer befriedigenden Weltanschauung, sondern auch dem jedes ernstlich suchenden Menschen, das einzig wahre Ziel gezeigt. Religion und Kunst, das Edelste, was die Menschheit gekannt und kennt, vermählen sich bei Richard Wagner und dieser Bund wird im Zeichen des Kreuzes geschlossen."

Aufbau des Stückes.

Es ist merkwürdig, daß bei aller Fülle von Schriften über den „Parsifal" sich keine findet, die sich mit dessen dramatischem Aufbau eingehender beschäftigt. Man begnügte sich immer mit der Behauptung[1]), die Handlung des Bühnenweihfestspieles habe drei Gipfel, also drei Höhepunkte, einer Behauptung, die jeder dramatischen Form und jedem theatralischen Gesetz ins Gesicht schlägt. Eine Dichtung mit drei Höhepunkten wäre ein elendes Machwerk. Richard Wagner kannte sehr wohl die „Poetik" des Aristoteles, auch studierte er Lessings „Hamburgische Dramaturgie". Wenn sich der Bayreuther Meister nun auch nicht sklavisch an die Gesetze der Entwicklung eines Dramas hielt — dazu war er ein zu großes Genie —, so können wir doch einen meisterhaften Aufbau des Stückes wahrnehmen, der noch deshalb besonderes Interesse erhält, weil die Musik ununterbrochen in die Handlung eingreift. Goethe stellte die Exposition zu Molières „Avare" als ein Musterbeispiel hin. Und in der Tat ist es dem französischen Lustspieldichter hervorragend gelungen, den „Geizigen", die Hauptperson des Stückes, noch vor seinem Auftreten zu charakterisieren und auf dessen Eigenschaften und Bekanntschaft spannend vorzubereiten. Die Exposition zum „Parsifal" steht der des „Avare" in nichts nach.

Nach der dramatischen Forderung soll die Exposition uns bekannt machen mit Ort, Zeit und Personen der Handlung. So erfahren wir denn mit dem Aufgehen des Vorhangs sofort den Schauplatz der Handlung: das heilige Gralsgebiet. Die Zeit ist uns ebenfalls bekannt: sie ist das Mittelalter. Auch die Personen lernen wir kennen. Gurnemanz berichtet von den Leiden des Amfortas, den wir bald selbst in seiner Qual erschauen; Kundry tritt auf, und über ihr eigenartiges Wesen gibt der Greis teilweise Aufschluß.

---

[1]) Siehe Fr. Koegel, Zum ästhetischen Verständnisse des „Parsifal", Bayr. Bl. 1884.

Aus dem Munde des bejahrten Gralsdieners erfahren wir die Ursache des qualvollen Leidens wie überhaupt die Vorgeschichte des Gralskönigs Amfortas; wir erhalten Kunde von Titurel, dem Zauberer Klingsor; wir vernehmen die Wunder des Gral-Heiligtumes und der heiligen Lanze; wir hören vom „Wonnegarten“ mit seinen Bewohnerinnen, den „teuflich-holden Frauen“. In besonders dramatischer Weise — noch spannender als bei Molière — werden wir in der Exposition auf den kommenden Retter aufmerksam gemacht, den „reinen Toren“. Zuerst deutet Gurnemanz nur leise auf Parsifal hin mit der Bemerkung:

„ihm — sc. Amfortas — hilft nur Eines —
nur der Eine“,

— verschweigt aber trotz der Bitten des einen Gralsritters dessen Namen. Nur die Musik gibt uns mit dem innig-zarten Torenmotiv Kunde von dem „reinen Toren“. Sodann erfahren wir von dem Helden durch Amfortas, der „dessen harrt, der ihm beschieden“. Hier sehen wir, daß der Kommende durch den Gral zum Retter erlesen ist; hier auch hören wir zum ersten Male einen Teil des Verheißungsspruches:

„Durch Mitleid wissend
der reine Tor . . .“

Und wiederum kennzeichnet die Musik mit demselben schlichten Torenmotiv den Verheißenen. Die Erwähnung Parsifals durch Amfortas hat bereits eine Steigerung erhalten. Was der treue Diener Gurnemanz heimlich andeutet, wird durch des Gralskönigs Worte offenbar. Jetzt kennen wir, wenn auch nur teilweise, den Verheißungsspruch und sind wir in gespannter Erwartung auf den reinen Toren, der den König von seinen Qualen, der den Gral erlösen wird. Nun aber — die dritte, äußerst geschickte Steigerung — verheimlicht Gurnemanz den Knappen, die schon vorher erklärten, daß dem unbekannten Retter das Zurückbringen des Speers „zu Ruhm und Glück“ wäre, des Grales Prophezeiung nicht länger; in großer Ergriffenheit kündet er ihnen der „Wortezeichen Male“, den *vollständigen* Verheißungsspruch:

„Durch Mitleid wissend
der reine Tor,
harre sein,
den ich erkor.“

Der Verheißene muß eine eigenartige Person sein: ein reiner Tor, der zu einem erhabenen Erlösungswerke auserlesen ist. Die vier Knappen wiederholen in tiefster Ergriffenheit den prophetischen Spruch; und kaum haben sie ihn „sehr leise“ beendet, da erschallt von vier Hörnern und vier Fagotts „fortissime“ das stolze „Parsifalmotiv“! Wenige Augenblicke später schauen wir den reinen Toren selber. Und welch' ein Kontrast: in frommer, feierlicher Weise ward uns von ihm Kunde, nun steht vor uns ein Sünder, der in seinem Jugendübermute einen Schwan tötete!

Bis zum Auftreten Parsifals (Vers 242) reicht die Exposition. In äußerst geschickter, theatralisch-wirksamer Form entrollt sie sich vor unseren Augen. Nun verstehen wir recht wohl die etwas längeren, zu Unrecht meist verschmähten Ausführungen des Gurnemanz über Personen und sonstige wichtige Dinge. Man meinte, durch dessen ausführliche Darstellungen schritte die Handlung zu langsam vorwärts. Und doch, wie notwendig und wichtig sind sie für die Exposition!

Die Erlegung des Schwanes durch Parsifal bildet das erregende Moment. Denselben Menschen, dessen Verheißungsspruch Gurnemanz in tiefster Ergriffenheit verkündete, muß der Greis jetzt tadeln und auf die Heiligkeit der Tiere aufmerksam machen. Und nun beachte man die grandiose Steigerung in der Darstellung des werdenden Parsifal! Unaufhaltsam drängt die Handlung von Stufe zu Stufe vorwärts, in feiner psychologischer Weise erfährt das Innere des Jünglings eine allmähliche Wandlung, bis endlich der reine Tor durch Mitleid zum Wissenden wird.

Ein wahrhaft „reiner Tor“ steht vor uns. Ihm ist nicht bewußt, daß er mit dem Erlegen des Schwanes eine Sünde begangen. Seines Vaters Namen kennt er nicht, seinen eigenen ebensowenig; er weiß nur den seiner Mutter und besinnt sich auf wenige Jugenderlebnisse. Aber der Mutter Herzeleide ist er treu geblieben. Und nun kündet ihm „mit rauher Stimme“ Kundry näheres aus seiner Jugendzeit und gar noch den Tod der Mutter, den er nach ihrer (Kundry's) Aussage selber verschuldet. Seiner Sinne nicht mächtig springt er wütend auf das Weib zu und faßt es an der Kehle. Zum zweiten Male zieht sich der leicht erregbare Jüngling den Tadel des greisen Gurnemanz zu. Man beachte die verschiedenen Wirkungen der beiden Mahnungen! Zuerst (V. 265)

hat Parsifal mit wachsender Ergriffenheit den Vorwürfen und Fragen des Gurnemanz zugehört, die ihn zu Tränen rühren; ein eigenartiges, unbewußtes Gefühl von Schuld zwingt ihn, seinen Bogen zu zerbrechen und die Pfeile von sich zu schleudern; — jetzt steht er „lange wie erstarrt“ da, gerät „in ein heftiges Zittern“ und ist dem Verschmachten nahe: jetzt ist ihm die Schuld zum Bewußtsein geworden. Nun erst hält ihn Gurnemanz für würdig, an der Gralsfeier teilzunehmen, und geleitet ihn zur Gralsburg, die Mahnung gebend, auf alles wohl zu achten. Wie „verzaubert“ steht der Tor im Saale des Tempels, schmerzlich erblickt er die qualvolle Verzweiflung des Amfortas und bleibt nach der Enthüllung des Grals „starr und stumm wie gänzlich entrückt“ beiseite stehen. In ihm regt sich das Mitleid: des Königs Schmerzen fühlt auch er, aber er wagt nicht die unheimliche Szene mit einer Frage zu unterbrechen. Gurnemanz stößt ihn erbarmungslos aus der Halle: sollte er sich in Parsifal getäuscht haben? War Parsifal zur Erlösungstat noch nicht reif?

So zeigte die erste Stufe der steigenden Handlung wie in dem jungen Waldknaben das Mitleid erweckt und die Schuld ihm bewußt wird.

Die zweite Stufe der steigenden Handlung zeigt, wie der törichte Knabe rein bleibt und allen Verführungen der Zaubermädchen widersteht. — Nur Kundry hat durch ihre teuflische List das Mitleid des Jünglings hervorgerufen und ist nahe daran, den „reinen Toren“ in ihre verführerischen Liebesnetze zu bringen. Schon geben wir Parsifal verloren (Retardierendes Moment); der Jüngling scheint durch den Liebeskuß verführt zu sein. Aber — Parsifal bleibt Sieger! (Höhepunkt der Handlung): Seine Reinheit ist ihm geblieben. Eine innere Stimme mahnt ihn zur Rettung des Amfortas, dessen Klagen er vernimmt. Das verführerische Weib ist ihm zuwider. Aus Rache verwünscht es ihn. Klingsor eilt auf Kundrys Schrei hinzu und will den Jüngling mit dem geraubten, heiligen Speer töten. Umsonst schleudert er die Lanze: sie kann dem Reinen nichts anhaben und schwebt über seinem Haupte. Mit dem Zeichen des Kreuzes bannt Parsifal den Zauber Klingsors.

Und nun beginnt die fallende Handlung. Der Fluch Kundrys lastet auf Parsifal: Unstät wandert er in der Irre um-

her, vergeblich den Gral suchend. Das Vorspiel zum dritten Akt, dessen Motto lauten könnte: „Das Bangen wuchs zur höchsten Not“[1]), kennzeichnet das rastlose Irren, die düstere Stimmung „mit dem Ausblick auf grauenhafte Öde, voll dumpfer Entsagung“[1]) Wir haben die Peripatie des Dramas. Die Handlung hat einen Umschwung erhalten. Denn der Sieg Parsifals scheint vergebens errungen zu sein. Der Verfluchte irrt trostlos umher, ohne das heilige Gralsgebiet zu finden und mit dem geretteten Speer des Amfortas Wunde heilen zu können. Jedoch — das Schicksal hat Parsifal den Weg zur Gralsburg finden lassen. Der Fluch ist gelöst. (Die innere Wandlung und die Taufe Kundrys, die Salbung Parsifals durch Gurnemanz sind Stufen der sinkenden Handlung.) Er wird von Gurnemanz zum König gesalbt und begibt sich in den Tempel zur Erlösung des Königs. Amfortas hatte in diesen Augenblicken wiederum furchtbare Schmerzen dulden müssen, so schrecklich quälende, daß er „in wütender Verzweiflung“ sich unter die Ritter stürzt mit der flehenden Bitte, ihn zu töten. (Moment der letzten Spannung.) Zum Glück willfahren die Ritter nicht dem Wunsche des Königs, sondern weichen vielmehr scheu zurück. Zum Glück — sagen wir. Denn wäre Amfortas durch das Schwert umgekommen, so hätte die Mission Parsifals nicht erfüllt werden können, und der Gral wäre nicht erlöst worden. Im rechten Augenblick erscheint Parsifal und erfüllt seine hohe Sendung (Katastrophe).

---

[1]) Max Chop, Erläuterungen zum „Parsifal“ (Reclam), S. 77.

Vergleich des Entwurfes mit der ausgeführten Dichtung.

Der im Jahre 1865 entstandene ausführliche „Parzival"-Entwurf, zu dessen Abfassung den Dichter „die beglückendste Gunst seines erhabenen Wohltäters"[1]), des kunstliebenden Königs Ludwig II. von Bayern, begeisterte, zeigt im wesentlichen bereits die charakteristischen Züge der späteren ausgeführten Dichtung. „Wie ist doch dieser Entwurf schon bis ins kleinste durchdacht, wie reich an allen einzelnen Zügen und Wesensregungen, die gerade dieses Drama so tief bedeutungsvoll, so innerlich und rein menschlich beziehungsvoll erscheinen lassen"[2]). Bei einer vergleichenden Betrachtung sollen nun nicht die geringsten Abweichungen angeführt werden; nur die wichtigsten — immerhin zahlreichen — mögen Erwähnung finden.

Richard Wagner versetzt uns nicht wie im Drama sofort mitten in die Handlung, sondern er gibt uns im Entwurfe erst eine Vorgeschichte zum „Parzival": wir erfahren ausführlich Ursprung und Wesen des heiligen Grals und bekommen ein Bild von dessen treuem Hüter Titurel und dem ungetreuen Pfleger Amfortas, welcher „siecht an einer unheilbaren Speerwunde, die er in einem geheimnisvollen Liebesabenteuer empfangen." Wir erhalten Kunde von dem Zauberer Klingsor und seinem über Nacht „durch ein Wunder" entstandenen Zauberschlosse, das „in Wahrheit die schönsten aller Frauen der Welt und aller Zeiten" birgt[3]), (in der Dichtung sind diese Frauen die „Blumenmädchen", „teuflisch holde Frauen!"), die in des Zauberers Bann stehen und zum „Verderben der Männer, namentlich der Gralsritter, von ihm mit aller Macht der Verführung ausgestattet wurden." Und in der Tat sind schon

[1]) Ges. Schrift., „Wollen wir hoffen?" (X, 136).

[2]) Rich. Sternfeld, Aus der Werkstatt des Meisters. Mus. Wochenbl. 1908, S. 170.

[3]) Unter ihnen soll sich auch, wie Max Koch von Heinrich Porges erfuhr, Isolde befunden haben. (M. K. in s. Besprechung der Entwürfe; Rich. Wagner-Jahrbuch 1908).

zahlreiche Ritter spurlos verschwunden, ja sogar der Gralskönig selbst konnte sich den verführerischen Schlingen eines „seltsamen, wunderschönen“ Weibes nicht entziehen und ward hinterlistig überfallen und entwaffnet. Hier ist das Liebesabenteuer des Amfortas ausführlicher und etwas anders erzählt. Während in der Dichtung nach Gurnemanz' Bericht dem Liebestrunkenen der entsunkene Speer heimlich vom Klingsor weggenommen wird, und der verwundete Amfortas unter dem kämpfenden Geleit seines treuen Dieners flieht, wurde nach der Schilderung des Entwurfes der Gralskönig von dem wunderbaren Weibe „abseits gelockt und dort tückisch von Bewaffneten überfallen, . . . die ihn binden und zu Klingsor führen sollten: mit Mühe habe er sich gewehrt und, zur Flucht gewendet, jenen Speerstich in die Seite erhalten“, und nur dem wachsamen Gurnemans gelang es, „mit Hilfe der angerufenen Gralsmacht den bereits verwundeten Amfortas zu befreien“. (Man beachte, daß im Drama von einer Verwundung nicht deutlich die Rede ist; gewiß, man kann den „Todesschrei“ auf die erhaltene schmerzvolle Wunde beziehen, man kann ihn aber auch — und das liegt dem Texte näher — mit dem Schreck über den geraubten Speer in Zusammenhang bringen. Es heißt schließlich nur: „Doch eine Wunde brannt' ihm in der Seite“). Täglich bricht diese Wunde neu auf, fast täglich versucht man die gräßlichen Schmerzen durch die von den Gralsrittern in allen Gegenden der Welt gesuchten Heilmittel zu mildern. Vergebene Mühe! Und doch quälen Anfortas (im Drama Amfortas) nicht allein die körperlichen Schmerzen. Sein Leid ist tiefer: „Er, der Unwürdigste aller, muß täglich — zu seiner furchtbaren Strafe, das heilige Gefäß berühren.“ Die Seelenqualen werden des weiteren genauer beschrieben, im Drama klagt der Leidende selber; mit anderen Worten: die epische Schilderung wird zur dramatischen Darstellung. Ein — nur geringer — Unterschied besteht auch in dem Aufsuchen der Heilmittel. Im Entwurf schaffen die Ritter „Heilmittel und Balsam herbei“, im Drama entsendet sie erst Gurnemanz, die in weite Fernen ziehen und bis zur Heilung des Königs noch nicht zurückgekehrt sind.

Episch dargestellt ist ferner der Verheißungsspruch: „Mitleidend leidvoll wissend ein Tor wird dich erlösen“. Abgesehen davon, daß von einem „reinen“ Toren nicht die Rede ist, die Reinheit also nicht besonders hervorgehoben, hat der Spruch

noch nicht die spätere gedrängte, kurze, aber wuchtig-inhaltsschwere, dramatische Form:

„Durch Mitleid wissend
der reine Tor,
harre sein',
den ich erkor."

Die folgende epische Schilderung des Aussehens und Schaffens der rätselhaften Kundry gleicht im allgemeinen der dramatischen Darstellung (dramatisch deshalb, weil das Aussehen nicht beschrieben wird, sondern weil es auf andere wirkt, vergl. V. 28ff.) Nur in der szenischen Bemerkung fehlt in der Schilderung des Äußeren der Hinweis, daß man Kundry „nur in ihrem dunkelroten Gewande" und „in bald bleicher, bald sonnenverbrannter Gesichtsfarbe" sieht. Auch das Auftreten Kundrys ist verschieden dargestellt. In der Prosadichtung reicht sie nach ihrer Rückkehr aus Arabien den „kostbarsten Wunderbalsam" dem Gralsdiener Gurnemans, „weist jeden Dank ab und wirft sich stumm in eine Waldecke, während Gurnemans zum König und den Rittern am heiligen See eilt, die verhoffte Rettung überbringend." — Im Drama lesen wir nur: „Sie eilt auf Gurnemanz zu und dringt ihm ein kleines Krystallgefäß auf", dann wirft sie „sich auf den Boden". Auch begibt sich der greise Gralsdiener nicht zum See, sondern er bleibt an Ort und Stelle und erwartet den Zug des Königs. Endlich weist Kundry nicht Gurnemanz, sondern Amfortas gegenüber jeden Dank ab. Dieser Unterschied ist wohl zu merken, denn im Entwurf fehlt vollständig die Szene, wo Gurnemanz seinem Herrn den kostbaren Wunderbalsam überreicht, und wo Kundry mit Amfortas zusammentrifft; überhaupt ist im Entwurf noch nicht die Rede von einem Vorüberziehen des Zuges der Knappen und Ritter, die in einer Sänfte den siechen Gralskönig tragen.

Das eigentliche „Drama" im Prosa-Entwurfe beginnt erst mit der Erlegung des Schwanes, die in der späteren Versdichtung eine andere Schilderung erhalten hat. Im Entwurf kreist der wilde Schwan über dem Haupte des im heiligen See sich badenden Königs und sinkt dann plötzlich, von einem Pfeile verwundet, flättert näher und fällt verblutend zur Erde; im Drama sehen wir den verwundeten Schwan vom See her „matten Fluges" flattern und dann sterbend zu Boden sinken.

Verschieden dargestellt ist das Auftreten Parsifals. Im Entwurfe „kommt er mit dem Bogen in der Hand aus dem Walde vor: Gurnemanz hält ihn an.“ In der Versdichtung ist das Erscheinen dramatischer gestaltet: dort ziehen Knappen den jungen Frevler in wildem Trotze auf die Bühne und führen ihn Gurnemanz vor. Die dann folgenden Tadelsworte des greisen Gralsritters treffen im allgemeinen den Inhalt der Strafrede im Drama: wir vermissen bloß die überaus zarten, hochpoetischen Verse:

„Da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel;
das Schneegefieder dunkel befleckt, —
gebrochen das Aug', siehst du den Blick?“

Auch die an Parzival über seine Herkunft gerichteten Fragen finden sich fast wörtlich in der Dichtung wieder; eine kleine Abweichung zeigt die Aussage des Gurnemanz, daß Parzivals Mutter (sie heißt im Entwurf „Schmerzeleide“) sich um ihren Sohn grämen wird: im Drama berichtet Gurnemanz die Tatsache, daß sich Herzeleide wirklich um Parsifal grämt und härmt. Auf diese Weise wird der Schmerz des jungen Toren bedeutend erhöht; andererseits ist in der Versdichtung die Angabe weggelassen, daß Parsifal auf die erschütternde Nachricht vom Tode der Mutter „droht umzusinken“, und daß ihn „Gurnemans hält“. Sonst aber wirken im Drama die beiden aufeinanderfolgenden Fragen des Gurnemanz und der Kundry dramatischer. — Die Gedankenfolge der Handlung bis zur Verwandlungsszene ist ungefähr dieselbe. Nur fehlt die Frage Parsifals „Wer ist der Gral?“ mit der verneinenden, ausweichenden Antwort des Gurnemanz; und von der wundersamen Verwandlung der Szenerie ist im Entwurf noch nicht klar die Rede: sie „ersteigen Treppen und befinden sich wieder in gewölbten Gängen . . ., endlich sind sie in einem mächtigen Saale angelangt“. (Vergl. dazu die Verse der Dichtung:

„Ich schreite kaum, —
doch wähn' ich mich schon weit.“)

In der Prosadichtung nimmt Gurnemans nach dem Verstummen des Gesanges „seinen Platz an einem Tische und beobachtet fortwährend Parzival“; im Drama aber läßt Gurnemanz „einen Platz neben sich leer“ und ladet „Parsifal durch ein Zeichen zur Teilnehmung am Mahle“ ein.

Des Gurnemans Mahnung ist im allgemeinen dieselbe; nur wird die Reinheit des Erlösungshelden nicht besonders betont. (Im Entwurf heißt es: „bist du ein Tor", — im Drama: „bist du ein Tor und rein".) Die Gralsfeier ist in der Dichtung wesentlich beibehalten worden; bloß der Liebesmahlspruch fehlt noch im Prosaentwurf. Dieses „musikalische Grundmotiv des Werkes ist also in das sonst vollendete Bild der eigentlichen Vorgänge der Gralsfeier als ein heiliges ‚Zitat' aus gleichsam überdramatischer Sphäre eingefügt worden — und wirkt auch demgemäß"[1]). Hervorzuheben ist die im Drama fehlende sinnige Bemerkung, daß beim Erglühen des Grals auch „ein Lichtstrahl der Hoffnung" „in Anfortas' Seele" fällt; erwähnenswert ferner, daß im Entwurf die mißmutigen Scheltworte des Gurnemans noch nicht die Anlehnung an den Wolframschen Text aufweisen.

Auch der zweite Aufzug des „Parzival"-Entwurfes setzt nicht mit der dramatischen Handlung ein. Vielmehr entwirft Wagner ein deutliches Bild des eigenartigen Wesens und der Geschichte der seltsamen Kundry. Was wir hier im Zusammenhang über dieses wunderliche Weib vernehmen, erfahren wir im Drama an den verschiedensten Stellen aus den Worten anderer handelnden Personen (Gurnemanz, Klingsor, Amfortas, Parsifal, Gralsritter). Die eigentliche Handlung des Entwurfes freilich entspricht ziemlich genau der des Dramas. Nur wenige Abweichungen sind von Bedeutung. So fällt auf, daß (im Entwurf) Kundry Erbarmen mit dem unglücklichen Gralskönig hat, es „scheint ihr an der Befreiung des Amfortas von seinen Leiden viel, ja leidenschaftlich viel gelegen zu sein"; und daß sie im Gegensatz dazu im Drama mit Entrüstung die Forderung Parsifals abweist, ihm zu Amfortas den Weg zu zeigen: Nie soll er die Pfade zu ihm finden, verderben mag der „Verfall'ne", der „Unselige", „Schmachlüsterne". — Auch erfahren wir im Entwurfe nichts von jenem gräßlichen Fluche, der auf Kundry schwer lastet, seit sie den Heiland „kühn verschmäht" hatte durch ihr frevelndes Lachen. — Endlich hat im Drama das Wiedergewinnen des heiligen Speeres eine vertieftere symbolische Bedeutung. Im Entwurf entreißt Parzival die Lanze „dem Ritter", mit dem jedenfalls der Zauberer

[1]) A. Prüfer, Das Werk von Bayreuth, S. 195.

(und nicht einer der herbeistürzenden „Gewaffneten") gemeint ist. Auch ist merkwürdig, daß der junge Held sofort die Lanze als die erkennt, „mit der Amfortas verwundet ward", und die er doch in seinem Leben noch nie geschaut hatte. Im Drama schleudert Klingsor aus der Ferne den Speer auf Parsifal, ohne ihn zu treffen, da die Lanze „über dessen Haupte schweben bleibt". Der Unversehrte erkennt in diesem Wunder das Heilige, Wunderbare der Waffe und erinnert sich augenblicklich an die Schmerzensworte des Amfortas (1. Akt, Vers 419ff.): „. . . hier durch die Wunde, der Seinen gleich, geschlagen von desselben Speeres Streich, der dort dem Erlöser die Wunde stach". Parsifal schlägt mit der heiligen Lanze die „Gestalt des Kreuzes" (dieser Ausdruck fehlt im Entwurfe, wo es nur heißt: „Er schwingt die Lanze") und bannt mit diesem christlichen Zeichen den Zauber Klingsors. Erwähnenswert sei noch, daß wir im Entwurf nichts von dem weiteren Geschick der holden Mädchen erfahren; im Drama liegen nach dem Verschwinden aller Zauberpracht die Mädchen „als verwelkte Blumen am Boden umher gestreut".

Der dritte Akt, im „Entwurfe ganz das Spiegelbild des Dramas, aus der Fläche der Erzählung, aber in all seiner geistigen Schönheit und Tiefsinnigkeit"[1]), versetzt uns — wie die anderen Aufzüge, ebenfalls nicht medias in res, sondern schildert anfangs die schrecklichen Zustände auf der Gralsburg (wo die Ritter im Gegensatz zu der „mut- und führerlosen", „bleich und elend" umherwankenden Ritterschaft — im Drama — des Amfortas Kammer belagern und ihn „weinend und drohend bestürmen") und berichtet von Gurnemans und Kundry, die aus ihrem „Todesschlafe" von dem „fast kindischen" Greise erweckt wurde. Im Gegensatz zum Drama! Hier beginnt die Handlung mit der Auffindung Kundrys durch Gurnemanz am Karfreitag, an dem Parsifal wieder zur Gralsburg gelangt. Im Entwurfe liegt zwischen dem Erwachen Kundrys und dem „schönen Frühlingsmorgen" des heiligen Tages eine Spanne Zeit. Überhaupt besteht ein Unterschied zwischen den einleitenden Ereignissen des Karfreitages: Im Entwurfe schöpft an einem schönen Frühlingsmorgen die zuvor von Gurnemans eben aus dem Schlafe erweckte Kundry am Quell Wasser

---

[1]) Prüfer, Das Werk von Bayreuth, S. 195.

für den alten Gralsdiener, der vor seiner Hütte im Gebet liegt; im Drama tritt Gurnemanz aus seiner Hütte und lauscht dem eben vernommenen, eigenartigen Stöhnen. Diesem geht er nach und entdeckt Kundry, die er dann aus einem Gebüsch hervorzieht und auf einen Rasenhügel legt, wo er an der ganz Erstarrten erfolgreiche Wiederbelebungsversuche vornimmt. Erst dann schreitet Kundry zur Hütte, holt ein Wassergefäß und geht damit zur Quelle. — Der Gedankengang des Folgenden ist ziemlich derselbe (im Entwurf). Auch der „Karfreitagszauber", der „Unschuldstag der Natur" fehlt nicht. Nur vermissen wir das anmutig-zarte, lyrische Poesiegewand der Naturschilderung, die wir, umwoben von der ebenso zarten, duftigen Musik im Drama wiederfinden; und statt des wundervollen, unvergeßlichen: „Du weinest — sieh! es lacht die Aue" finden sich im Entwurfe nur die wenigen, fast biblisch klingenden Worte: „Steh auf und sei selig!" — Das Moment der letzten Spannung brachte der Dichter im Entwurfe noch nicht an. Hier weigert sich Anfortas nur „unter Murren und Drohen der Ritterschaft" den Gral zu enthüllen. Im Drama fordert er voller Verzweiflung die Ritter auf, ihn zu töten. In diesem unheildrohenden Augenblick tritt Parsifal zur Rettung auf. Die wirkliche Handlung der Erlösung geht im Drama rasch vor sich, im Gegensatz zum Entwurf, wo Parzival nach der Heilung der Wunde fortfährt, dem Anfortas „sein Leiden, seinen Fehltritt, seine innere Pein zu schildern". Und erst nach dieser längeren Rede ist der Gralskönig „plötzlich genesen". Er enthüllt nun den Gral und geleitet Parzival unter den Baldachin, wo Kundry des neuen Gralskönigs Füße umschlingt und entseelt vor ihm niedersinkt, indes eine weiße Taube aus der Kuppel herabschwebt und über Parzival kreist. Mit der knieenden Huldigung des Anfortas vor dem Erlöser schließt der Entwurf. Im Drama sind abgesehen von der fehlenden längeren Schlußrede des Erlösungshelden und dem theatralisch packenden, raschen Ende des Stückes wenige, aber feinsinnige und dramatisch wirksamere Änderungen vorgenommen. Hier ist Amfortas durch die Berührung des heiligen Speeres sofort geheilt und entsühnt; hier entnimmt der neue Gralshüter Parsifal den Gral und erteilt durch dessen Enthüllung den Segen auf alle Anwesenden. Hier blickt — herzergreifend genug — Kundry zu ihrem Erlöser empor und sinkt

dann langsam tot zu Boden, während Amfortas und Gurnemanz Parsifal kniend huldigen; hier kreist die Taube nicht über dem Gralskönig, sondern schwebt segnend über dessen Haupt, erinnernd an die Taufszene Christi durch Johannes. Und endlich schließt hier die Dichtung nicht mit dem buddhistischen „sinnvoll noch einmal nach rückwärts den ethischen Sinn des Dramas antithetisch beleuchtenden Weisheitsspruche des Entwurfes“[1]):

„Stark ist der Zauber des Begehrenden,
doch stärker der des Entsagenden,“ —

sondern mit dem christlichen, weihevollen Ruf der erlösten Gralsritterschaft:

„Höchsten Heiles Wunder!
Erlösung dem Erlöser!“

So gleicht die Handlung des Entwurfes im wesentlichen der der späteren ausgeführten Dichtung; das Drama ist das theatralisch gesteigerte, edel vertiefte und weihevoll erhabene Spiegelbild des Entwurfes. Oft ein so getreues Abbild, daß in das Drama vom Entwurfe Worte, ja ganze Sätze in großer Anzahl übernommen sind, von denen die auffallendsten und wichtigsten angeführt seien.

I. Aufzug.

Entwurf.	Drama.
So hat der Elende endlich durch brünstig Gebet den Gral um ein Zeichen gefragt[2]).	„Vor dem verwaisten Heiligtum in brünst'gem Beten lag Amfortas, ein Rettungszeichen heiß erflehend.“
„Mitleidend leidvoll wissend ein Tor wird dich erlösen!“	„Durch Mitleid wissend der reine Tor, harre sein', den ich erkor.“
Sie hat bald bleiche, bald sonnenverbrannte Hautfarbe; ihr schwarzes Haar hängt ihr lang und wild herab; manchmal flicht sie es in wunderlichen Flechten zusammen; stets sieht man sie nur in ihrem dunkelroten Gewande, welches sie mit einem wunder-	Wilde Kleidung, hoch geschürzt; Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend: schwarzes, in losen Zöpfen flatterndes Haar; tief braunrötliche Gesichtsfarbe; stechende schwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesstarr und unbeweglich.

[1]) Prüfer, A. a. O., S. 196.
[2]) Nur gesprochene Worte stehen in Anführungsstrichen, nicht szenische Bemerkungen u. dergl.

Entwurf.	Drama.
lichen Gürtel aus Schlangenhäuten aufschürzt: ihre schwarzen Augen schiessen oft wie brennende Kohlen aus tiefen Höhlen hervor; bald ist ihr Blick unstet und abschweifend, bald wieder starr und unbeweglich fest.	
Heiligkeit des Waldes	heil'gen Walde
„Ob er nicht die Tiere hier alle zahm, sanft und fromm angetroffen habe?"	„Des Hauses Tiere nahten dir nicht zahm, grüßten dich freundlich und fromm?"
„Was ihm der Schwan, der sein Weibchen aufgesucht, getan habe?"	„Was tat dir der treue Schwan? Sein Weibchen zu suchen flog der auf."
Mit blutgeflecktem Gefieder	Das Schneegefieder dunkel befleckt
„Wer ist dein Vater?" „Das weiß ich nicht."	„Wer ist dein Vater?" „Das weiß ich nicht."
. . den Sohn vor gleichem, gewaltsamen Tode bewahren. — Die Törin!	vor gleichem frühen Heldentod den Sohn zu wahren, — — die Törin!
„Wer fürchtet mich?" „Die Bösen"	„Wer fürchtet mich? Sag? „Die Bösen"
„Wer ist gut?" „Deine Mutter, du bist ihr entlaufen; sie wird sich um dich grämen."	„Wer ist gut?" „Deine Mutter, der du entlaufen, und die um dich sich nun härmt und grämt."
„Tot? meine Mutter? — Wer sagt es?"	„Tot?" — Meine Mutter? — Wer sagt es?"
„Ich sah sie sterben"	„. . . und sah sie sterben".
Parsifal springt auf und packt Kundry bei der Kehle.	Parsifal springt wütend auf Kundry zu und faßt sie bei der Kehle.
„Willst du hier wieder Unrecht tun? Was tat dir das Weib? Sie sagte gewiß die Wahrheit, denn Kundry lügt nie und weiß viel!"	„. . . Wieder Gewalt? Was tat dir das Weib? Es sagte wahr. Denn nie lügt Kundry, doch sah sie viel."
Parzival steht betäubt, wie erstarrt. Endlich:	. . steht Parsifal lange wie erstarrt
„ich verschmachte!"	„Ich — verschmachte! —"
Kundry ist hastig nach dem Quell gesprungen und kommt mit einem gefüllten Horn zurück: sie besprengt Parzival mit dem Wasser und reicht ihm zu trinken.	Kundry ist hastig an einen Waldquell gesprungen, bringt jetzt Wasser in einem Horne, besprengt damit zunächst Parsifal, und reicht ihm dann zu trinken.
„sie tue nie Gutes; aber sie wolle Ruhe"	„Nie tu' ich Gutes; — nur Ruhe will ich."
dem kaum scheint, als schreite er . . .	„Ich schreite kaum" . .

Entwurf.	Drama.
Lang gehaltene und anschwellende Posaunentöne, . . . Endlich sind sie in einem mächtigen Saale angelangt, welcher in eine hohe Kuppel domartig sich verliert, das Licht fällt nur von oben herab; aus der Kuppel vernimmt man wachsendes Geläute. „Nun nimm dich zusammen: bist du ein Tor, so laß mich nun sehen, ob du auch wissend bist.“	Lang gehaltene Posaunentöne schwellen sanft an . . . Endlich sind sie in einem mächtigen Saale angekommen, welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig das Licht hereindringt, sich verliert . . . Von der Höhe über der Kuppel her vernimmt man wachsendes Geläute.“ „Jetzt achte wohl; und laß' mich sehn, bist du ein Tor und rein, welch Wissen dir auch mag beschieden sein.“
In der erhöhten Mitte des Hintergrundes ist unter einem Baldachin das Ruhebett aufgerichtet, nach welchem Anfortas geleitet wird: davor steht eine altarartige Tafel, auf welche der verdeckte Schrein niedergestellt wird.	Dieser Zug begibt sich nach der Mitte des Hintergrundes, wo, von einem Baldachin überdeckt, ein erhöhtes Ruhebett aufgerichtet steht, auf welches Amfortas von der Sänfte herab niedergelassen wird; hiervor steht ein altarähnlicher länglicher Marmortisch, auf welchen die Knaben den verhängten Schrein hinstellen.
Vom tiefsten Hintergrunde her vernimmt man aus einer gewölbten Nische die Grabesstimme des alten Titurel: „Mein Sohn Anfortas, bist du am Amt?“	Vom tiefsten Hintergrunde her vernimmt man, aus einer gewölbten Nische hinter dem Ruhebette des Amfortas, wie aus einem Grabe die Stimme des alten Titurel: „Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?“
„Muß ich sterben, ohne den Retter zu begrüßen?“	„Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?“
„Enthüllt den Gral!“ „Sprich den Segen!“	„Enthüllet den Gral!“ „Den Segen!“
Aus der Kuppel dringt ein blendender Lichtstrahl in die Schale: diese beginnt in feurigem Purpurrot zu erglänzen.	Ein blendender Lichtstrahl dringt von oben auf die Schale herab, diese erglüht immer stärker in leuchtender Purpurfarbe.
. . . nur bei Anfortas Klagen fuhr er einmal mit der Hand hastig nach dem Herzen. Als die Letzten hinausgehen, tritt Gurnemans mißmutig an ihn heran, rüttelt ihn: „was stehst du da noch? Du bist doch eben nur ein Tor! Dort hinaus, da besinne dich!“ Er stößt ihn	Parsifal hatte bei dem vorangegangenen stärksten Klagerufe des Amfortas eine heftige Bewegung nach dem Herzen gemacht; . . . Als die Letzten den Saal verlassen, . . . tritt Gurnemanz mißmutig an Parsifal heran, und rüttelt ihn am Arme. „Was stehst du

Entwurf.	Drama.
zu einer Seitenpforte hinaus und schlägt die Tür brummend hinter sich zu.	noch da?" . . . „Du bist doch eben nur ein Tor!" (Er öffnet eine schmale Seitentüre.) „Dort hinaus, deinem Wege zu!" (Er stößt Parsifal hinaus und schlägt, ärgerlich, hinter ihm die Türe zu.)

II. Aufzug.

Entwurf.	Drama.
„Ha! Kindischer Sproß! Zu was du auch berufen sein könntest: noch bist du zu dumm, und mir verfallen."	„Du dort, kindischer Sproß! Was — auch Weissagung dir wies — zu jung und dumm fielst du in meine Gewalt."
Schöne Frauen stürzen einzeln, von verschiedenen Seiten, herbei; in wilder, flüchtig umgeworfener Kleidung, mit ungeordneten Haaren.	Von allen Seiten her . . stürzen . . einzeln, . . schöne Mädchen herein: sie sind in flüchtig übergeworfener Kleidung . . .
. . einige sind beiseit, in Lauben getreten.	Einzelne sind in die Lauben getreten.
. . sie entfernen sich zaghaft von Parzival.	. . zaghaft . . sich von Parsifal entfernend.
Da gewahrt er in einer Grotte auf einem Blumenlager ein jugendliches Weib von höchster Schönheit, Kundry in neuer gänzlich unkenntlicher Gestalt.	Dort ist jetzt . . ein jugendliches Weib von höchster Schönheit — Kundry in durchaus verwandelter Gestalt — auf einem Blumenlager . . . sichtbar geworden.
Sie beugt sich da über ihn, und umschlingt sanft seinen Nacken.	. . . beugt sich über Parsifals Haupt . . und schlingt traulich ihren Arm um seinen Nacken.
„Der letzte Hauch des Muttersehnens sei der Segen des ersten Kusses der Liebe."	„. . . sie beut' dir heut' — als Muttersegens letzten Gruß der Liebe — ersten Kuß."
Sie hat ihr Haupt über das Seinige geneigt, und heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kusse auf den Mund des Jünglings.	Sie hat ihr Haupt völlig über das seinige geneigt, und heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kusse auf seinen Mund.
Dieser fährt plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf. Mit diesem Kuß ist eine furchtbare Veränderung in ihm vorgegangen: er fühlt nach seinem Herzen.	Parsifal fährt plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf: seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus, er stemmt seine Hände gewaltsam gegen sein Herz.

Entwurf.	Drama.
„Die Wunde! Die Wunde, hier blutet sie. Jammervoller . . .“	„Die Wunde! — Die Wunde! — Sie brennt in meinem Herzen. — — — — — — — — — — — Jammervollster! —“
Dem Schrecken und der Verwunderung des schönen Weibes antwortet er mit hinstarrender Entzücktheit.	Während Kundry in Schrecken und Verwunderung auf ihn hinstarrt, fährt Parsifal in gänzlicher Entrücktheit fort.
. . . zu seinem tiefsten Innern rief. „. . . so sprach sie, so schlang sie den Arm um seinen Nacken . .“	Aus tiefstem Inner'n schreit: „So rief sie ihm; — — — — — — so schlang um den Hals sich der Arm.“
„Verderberin, weich' von mir!“	„Verderberin! Weiche von mir!“
„Grausamer! empfindest du nur die Schmerzen Anderer, so empfinde auch die meinigen!“	„Grausamer! — Ha! — Fühlst du im Herzen nur Anderer Schmerzen, so fühle jetzt auch die meinen!“
„Dich erharrte ich während Ewigkeiten des Elendes . . .“	„Seit Ewigkeiten — harre ich deiner . .“
„. . . nur eine Stunde dein zu sein . . .“	„. . nur eine Stunde dir vereinen.“
„In Ewigkeit bist du verdammt mit mir, wollt' ich in deinen Armen nur einen Augenblick meine Sendung vergessen!“ „Auch dir bin ich zum Heil gesandt . .“	„In Ewigkeit wärst du verdammt mit mir für eine Stunde Vergessens meiner Sendung, in deines Arm's Umfangen! —“ „Auch dir bin ich zum Heil gesandt.“
„So war es mein Kuß, der dich hellsichtig machte? . . Umfange mich nur in Liebe, so bist du heute noch Gott selbst!“	„So war es mein Kuß, der Welt-hellsichtig dich machte? Mein volles Liebes-Umfangen läßt dich dann Gottheit erlangen!“
„. . . ich will dich lieben und erlösen, zeigest du mir zu Anfortas den Weg!“	„Lieb' und Erlösung soll dir lohnen, — zeigest du zu Amfortas mir den Weg.“
„Nie sollst du ihn finden! Laß den Verfallenen verderben!“	„Nie — sollst du ihn finden! Den Verfall'nen, laß ihn verderben“.
Er stößt sie zurück.	Er stößt sie heftig von sich.
Sie zerschlägt sich die Brust, ruft wahnsinnig nach Hülfe.	Kundry zerschlägt sich die Brust, und ruft in wildem Rasen.
Sie verwünscht die Pfade und Wege!	„Denn Pfad' und Wege, — — — — — — — — so — verwünsch' ich sie dir.“

Entwurf.	Drama.
„Mit diesem Zeichen bann' ich euch! Wie sich die Wunde schließe, die diese Speerspitze stach, vergehet alle hier, und in Trümmer stürzte diese Pracht!“	„Mit diesem Zeichen bann' ich d Za wie die Wunde er schließe, die mit ihm du schlugest, — in Trauer und Trümmer stürze die trügende Pracht!“
Mit einem furchtbaren Krach stürzt das Schloß zusammen, der Garten verdorrt zur Einöde.	Wie durch ein Erdbeben ve das Schloß; der Garten verdorr Einöde.
„Du weißt, wo du mich wiedersehen kannst!“	„Du weißt — wo einzig du mich wiedersieh'st!

III. Aufzug.

Entwurf.	Drama.
. . . zum fast kindischen Greis gealtert	. . zu hohen Greise gealtert
Er ist in ganz schwarzer Waffenrüstung; gebeugten Hauptes, mit gesenktem Speere kommt er träumerisch heran, und läßt sich auf einem Rasensitze in der Nähe des Brunnens nieder.	Er ist ganz in schwarzer W rüstung: mit geschlossenem Helm gesenktem Speer, schreitet er, ge ten Hauptes, träumerisch zögernd, sam daher, und setzt sich auf dem kl Rasenhügel am Quelle nieder.
. . schüttelt Parzival nur traurig mit dem Haupte.	Parsifal schüttelt sanft das Haup
„. . hier mit geschlossenem Helm, Speer und Schild bewaffnet sich aufzuhalten. Ob er denn nicht wisse, welcher Tag heut' sei?“	„— da zieht man nicht mit Waffe Geschloss'nen Helmes, Schild und S — — — — Weißt du denn nicht, welch' heil'ger Tag heut ist?“
„Woher er denn komme und ob er unter Christen gelebt habe, nicht zu wissen, daß heut' der allerheiligste Charfreitag sei?“	„Ja! Woher kommst du denn? Bei welchen Heiden weiltest du, zu wissen nicht, daß heute der allerheiligste Char-Freitag se
Dann öffnet er den Helm, setzt ihn vom Haupte, stößt den Speer in den Boden, legt Schild und Schwert davor nieder, senkt sich darauf knieend hin, heftet sein Auge inbrünstig auf die blutige Lanzenspitze, und betet eifrig.“	. . . stößt den Speer vor s den Boden, legt Schild und Sc davor nieder, öffnet den Helm, n ihn vom Haupte und legt ihn zu anderen Waffen, worauf er dar stummem Gebete vor dem Speer derkniet. . . . Parsifal erhebt je brünstigem Gebete seinen Blick dachtsvoll zu der Lanzenspitze au
Gurnemans betrachtet ihn mit Rührung.	Gurnemanz betrachtet ihn Erstaunen und Rührung.

Entwurf.	Drama.
Mit ruhigem Kopfnicken bestätigt sie.	Kundry bestätigt mit einem leise Kopfnicken.
„. . daß dies derselbe sei, der einst . . den Schwan erlegt habe.“	„Der ist's, der einst den Schwan erlegt.
Er sinkt . . ohnmächtig zurück.	Er droht ohnmächtig umzusinken.
„. . dort am Quelle selbst soll der Pilger gebadet werden: mir ahnt, er habe noch heute ein hohes Amt zu verrichten; dazu muß er gereinigt, und aller Staub der langen Wanderung von ihm abgewaschen werden.“	„Die heil'ge Quelle selbst erquicke uns'res Pilgers Bad. Mir ahnt, ein hohes Werk Hat er noch heut' zu wirken, zu walten eines heil'gen Amtes: so sei er fleckenrein, und langer Irrfahrt Staub soll jetzt von ihm gewaschen sein.“
Den wiedererweckten Parzival geleiten Beide sanft nach dem Quell.	Parsifal wird von den Beiden san zum Rande des Quelles gewendet.
„. . ob ihn der Alte zu Anfortas geleiten wolle?“	„Werd' heut ich zu Amfortas noch g leitet?
„. . gewiß, wir ziehen heute gemeinschaftlich zur Burg: „Die Totenfeier Titurels, meines lieben Herrn, wird heut' begangen. Da hat Anfortas gelobt, noch einmal den Gral zu enthüllen, zur Heiligsprechung des durch seine Schuld geschiedenen Vaters.“	„Gewißlich, uns'rer harrt die heh Burg Die Totenfeier meines lieben Herrn, — — — — — — — — — — — sie ruft mich selbst dahin. Den Gral noch einmal uns da zu en hüllen — — — — — — — — — — — zur Heiligung des hehren Vaters, der seines Sohnes Schuld erlag, — — — — — — — — — — — — gelobt' Amfortas uns.“
Während dem hat Kundry Parzivals Beinschienen gelöst, und badet ihm die Füße.	Während Kundry ihm die Bei schienen löst und dann die Füße bade
„ihm auch das Haupt mit dem heiligen Wasser zu netzen.“	„nun netze mir das Haupt.“
Daß Kundry ein goldenes Fläschchen aus dem Busen zieht.	. . hat Kundry ein goldenes Fläschche aus dem Busen gezogen.
„Salbst du die Füße, so salbe Gurnemans auch das Haupt: denn ich werde König!“	„Salbtest du mir auch die Füß das Haupt nun salbe Titurels Geno daß heute noch als König er mich grüße

Entwurf.

Leise, wie unvermerkt, schöpft da Parzival mit der Schale Wasser aus dem Quell, netzt damit Kundrys Haupt.

„. . mein erstes Amt verricht' ich so: sei getauft und glaube an den Erlöser!"

Kundry senkt das Haupt und scheint zu weinen.

Parzival blickt mit sanfter Verzückung auf Wald und Wiese.

Er hat die Aue noch nie so schön gesehen.

„Das ist Charfreitagszauber, Herr."

„O des höchsten Schmerzenstages: Sollte da nicht eher die ganze Schöpfung trauern?"

„Du siehst, es ist nicht so: heut' freut sich alle unvernünftige Creatur, zu dem Erlöser aufzublicken. Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht gewahren: da blickt es denn zu dem erlösten Menschen auf; der fühlt sich durch das Liebesopfer Gottes heilig und rein, das merken die Blumen auf der Aue, daß der Mensch sie heut' nicht zertritt, sondern, wie Gott der Menschen sich erbarmte, heut' auch ihrer schont: nun dankt denn Alles, was blüht und bald stirbt; es ist der Unschuldstag der Natur."

Kundry hat langsam das Haupt erhoben und blickt ernst und ruhig bittend zu Parzival auf.

Drama.

Parsifal schöpft unvermerkt
ser aus der Quelle, . . . und ne
das Haupt.

„Mein erstes Amt verricht' ic
die Taufe nimm,
und glaub' an den Erlöser!"

Kundry senkt das Haupt ti
Erde und scheint heftig zu wei

. . und blickt mit sanfter
zückung auf Wald und Wiese.

„Wie dünkt mich doch die Aue
so s

„Das ist Char-Freitags-Zauber,

„O weh', des höchsten Schmerzen
Da sollte, wähn' ich, was da b
was atmet, lebt und wieder leb
nur trauern, ach! und weinen?"

„Du siehst, das ist nicht so.
— — — — — — — — — — —
Nun freut sich alle Kreatur
auf des Erlösers holder Spur
will ihr Gebet ihm weihen.
Ihn selbst am Kreuze kann sie ni
sc
da blickt sie zum erlösten Mensche
der fühlt sich — — — — — —
durch Gottes Liebesopfer rein un
das merkt nun Halm und Blun
den
daß heut' des Menschen Fuß si
z
doch wohl, wie Gott — — —
sich sein erbarmt — — — — —
der Mensch auch heut' — — —
sie schont mit sanftem Schritt.
Das dankt dann alle Kreatur,
was all' da blüht und bald ers
da die entsündigte Natur
heut' ihren Unschuldstag erwirb

Kundry hat langsam wied
Haupt erhoben und blickt . . . ern
ruhig bittend zu Parsifal auf.

Entwurf.	Drama.
Er küßt sie auf die Stirne.	Er küßt sie sanft auf die Stirne.
„Die Stund' ist da: Mittag —"	„Mittag. — Die Stund' ist da."
In den Gängen gewahrt man Züge von Rittern, in Trauergewändern.	.. gewahrt man ... in gewölbte Gängen Züge von Rittern in Traue gewändern.
.. von der andern Seite Anfortas im Siechbett ...	Auf der anderen Seite wird Am fortas im Siechbette ... getragen.
.. ihn noch einmal in das Leben zurück zu werfen?	„.. und noch einmal sollt' ich in Leben zurück?"
.. eine Glorie breitet sich über Alle aus.	.. eine Glorienbeleuchtung er gießt sich über Alle.
Titurel erhebt sich segnend aus dem Sarge.	Titurel ... erhebt sich segnen im Sarge.
Eine weiße Taube schwebt aus der Kuppel herab und kreist über Parzival.	Aus der Kuppel schwebt ein weiße Taube herab und verweilt übe Parsifals Haupte.
Anfortas huldigend vor ihm auf den Knien.	Amfortas und Gurnemanz hul digen kniend Parsifal.

Wörtliche

Daß Richard Wagner seine Vorlagen nicht sklavisch benutzte, sondern in freiester Weise umgestaltete, zeigt nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form des neugedichteten Musikdramas. Wenn der Dramatiker dennoch einzelne Wendungen aus anderen Vorlagen übernahm, so geschah dies in voller Absicht stets da, wo sie ganz besonders charakterisieren sollten. Hans von Wolzogen schreibt[1]) über solche wörtliche Anklänge im „Parsifal“: „Das Werk des Dichters Wagner bestand eben in der lebendigen Ausgestaltung dieser Typen zu Personen eines symbolischen Dramas, welches man das religiöse Drama der deutsch-christlichen Welt-

Wolframs Parzival, Jüngerer Titurel; Rudolfs Barlaam.	Simrock; San Marte
	Herzeleide,
Parz. II, 113.	S.
Daz s'in vil dicke kuste.	Als daß sie ihn fleißig küßte.
	S. M.
	Küßt es vieltausendmal mit Lust.
II, 113/114.	S.
Sich begôz des landes frouwe mit ir herzen jâmers touwe: ir ougen regenden ûf den knaben. sie kunde wîbes triuwe haben. beidiu siufzen unde lachen kunde ir munt vil wol gemachen. sie fröwete sich ir sunes geburt: ir schimph ertranc in riuwen furt.	Sich begoß des Landes Frau mit ihres Herzens Jammertau. Ihre Augen regneten auf das Kind, getreuer war kein Weib gesinnt. Seufzen, lachen konnt ihr Mund beides wohl zu seiner Stund! Des Sohns Geburt erfreut ihr Herz, in der Klage Furt ertrank ihr Schmerz.
III, 117.	S.
Sich zôch diu frouwe jâmers balt ûz ir lande in einen walt, zer waste in Soltâne.	Sie zog sich vor des Grams Gewalt aus ihrem Land in einen Wald in der Wildnis von Soltane.
	S.
zer waste in Soltâne erzogen.	In der Wüste von Soltan erzogen.

[1]) „Parzival und Parsifal“, Festspiel-Wegweiser 1912, S. 194.

anschauung nennen dürfte. Neben diesem völlig schöpferischen Werke tritt das Wenige, was aus der Erinnerung an das alte Epos Wolframs wiederum mit eingeflossen war, fast verschwindend zurück. Nichtsdestoweniger ist es wohl einigermaßen lohnend, dies einmal näher zu betrachten, man wird daraus erkennen, nicht nur, wie gering die Ausbeute ist, sondern auch, daß die betreffenden Momente meist zu den typischen Grundzügen nähere Beziehung haben, also mit ihnen zugleich der dichterischen Phantasie sich von Beginn an eingeprägt hatten". Die wenigen, hierbei in Betracht kommenden Handlungsmomente seien im folgenden angeführt.

Wagner	W. Hertz; K. Pannier (deren Verse zuweilen wie „Nachdichtungen" erklingen)
Parsifals Mutter.	
Ward es dir wohl gar beim Küssen bang?	
Das Leid im Herzen, wie lachte da auch Herzeleide, als ihren Schmerzen zujauchzte ihrer Augen Weide! . . . Den hold geschläfert sie mit Kosen, . . ihn weckt am Morgen der heiße Tau der Muttertränen.	
Im Wald und auf wilder Aue waren wir heim	W. H. So zog die jammervolle Frau hinweg nach einer Waldesau in wilder Einsamkeit gelegen —
In Öden erzog sie ihn.	

Wolfram.	Simrock; San Marte.
III, 128.	S.
Dô viel din frouwe valsches laz ûf die erde, aldâ sie jâmer sneit sô daz se ein sterben niht vermeit.	Da fiel die Fraue Falsches rein Zur Erde, wo sie Jammer schnitt Bis sie den Tod davon erlitt.
	S. M.
	Zu Boden sank Frau Herzeleide Und es brach ihr treues Herz Im Übermaß von Leid und Schmerz.
Der jüngere Titurel[1]) (Str. 1031) Herzelouden mines bruder kint. daz die den tot vor herzenleide kiese.	
	Par
III, 118.	S.
Bogen unde bölzelîn die sneit er mit sîn selbes hant, und schôz vil vogele die er vant.	Bogen und Bolzen viel Schnitt er sich mit eigener Hand Und schoß die Vögel, die er fand.
	S. M.
	Selbst schnitzt er Bogen sich und Pfeile.
III, 120.	S. M.
Eins tages gienc er den weideganc an einer halden . . .	Einst ging er auf dem Weidegang An einer langen Hald entlang.
	S.
Nu seht, dort kom geschûftet her drî rîter nâch wunsche var.	Seht, da trabten dortenher Drei Ritter in der Rüstung Glanz —
— — — — — — — — — — —	— — — — — — — — — — —
123.	
Aber sprach der knappe sân dâ von ein lachen wart getân.	Da hob der Knappe wieder an, Daß sein zu lachen der begann.
	S. M.
	Daß jene lachten seinem Wort.
124.	S. M.
Die sîne und och er selbe reit	Fort ritt er mit den Herrn im Trabe Mit Hast . . .
III, 140.	S.
(Sie vrâgte in ê wie er hieze?) „bon fîz, schier fîz, bêâ fîz."	(Sie frug ihn nach dem Namen.) „Bon fils, scher fils, beau fils!"
III, 174.	S. M.
Des lâzet iuch gezemen.	Macht's gut; das wird Euch nützen.

[1]) Der jüngere Titurel, herausgeg. v. K. A. Hahn, Leipzig, 1842.

Wagner.	W. Hertz; K. Pannier.
	K. P.
Der Gram ihr zehrte den Schmerz, um stillen Tod sie warb: ihr brach das Leid das Herz, und — Herzeleide — starb.	Der Jammer ihr das Herze brach.
sifal.	
(Wer gab dir den Bogen? —) Den schuf ich mir selbst, vom Forst die rauhen Adler zu verscheuchen.	
	K. P.
Und einst am Waldessaume vorbei,	Einst ging er auf dem Weidegang An einem schmalen Hang entlang.
Auf schönen Tieren sitzend kamen glänzende Männer, — — — — — — — — — — —	
sie lachten . . .	
	K. P.
und jagten davon.	Drauf sprengten weiter.
(Dein Name denn?) Ich hatte viele. . . .	
	III, 171.
Jetzt achte wohl; . . .	Drum handelt klug und wohlbedacht.
	174.
	„Beachtet diese Lehren!“

Wolfram.	Simrock; San Marte.
V, 247.	S.
Sprach der knappe: „ir sît ein gans!“	Sprach der Knapp: Ihr seid 'ne Gans!
	S. M.
	„Packt Euch, der Sonne Verhaßter, im Nu!“
XVI, 781.	S.
Du solt des grâles hêrre wesen.	Du bist zum Herrn des Grals erlesen.
	S. M.
	Die dich zum Herrn des Grals erkiest.
	VI, 305.
	S. M.
	Überfliegt's wie tauiger Rosen Licht Sein eisenrußig Angesicht.
Barlaam u. Josaphat.	
293, 30/31.	
Ez hât den schoenesten lîp, den ich noch iender hie gesach.	
303, 20/21.	
Dîn liethiu jugent, dîn schoener lîp hât mir sorgen vil gegeben.	
Parzival; IX, 488.	S. M.
Sô scheide ich von dem trôste unt bin der unerlôste iemer mêr von riuwe.	So ist geraubt mit aller Trost, Und werd' ich nie des Kummers frei!
316, 30.	
Und er vor ihm daz kriuze tet.	
317, 7.	
(als er des kriuzes zeichen ie)	
	Am
Wolfram.	
IX, 483.	S.
Diu wunde was et lüppec var.	(Doch blieb sie giftig wie sie war)
XVI, 787.	S.
dicke er warp umb' sie den tôt:	Er bat sie oftmals um den Tod.
— — — — — — — — — — — —	— — — — — — — — — — —
er sprach zuo sîner rîterschaft: ich weiz wol, pflaegt ir triuwe, so erbarmet' iuch mîn riuwe. wie lange sol diz ane mir wern?	Er sprach zu seiner Ritterschaft: Ich weiß wohl, wär' euch Treue kund, Mein Leid erbarmt' euch gleich zur Stund. Wie lange soll die Qual mir währen?

Wagner.	W. Hertz; K. Pannier.
Dort hinaus, deinem Wege zu! Suche dir Gänser die Gans	K. P. „Fahrt hin, nie leucht' Euch Sonnenschein! Ihr Gansert!“
Doch bist du selbst zu ihm erkoren.	
Wie lachen ihm die Rosen der Wangen!	K. P. Sein Antlitz schien durch Eisenrahm, Als wär's mit Rosen überstreut.
Noch nie sah ich solch' zieres Geschlecht.	
Nie sah ich, nie träumte mir, was jetzt ich schau', und was mit Bangen mich erfüllt. Nur hier, im Herzen, will die Qual nicht weichen.	K. P. .. und ewig bleibt mein Teil Fortan der Reue Qual und Pein!
Die Gestalt des Kreuzes bezeichnend.	
(Mit diesem Zeichen bann' ich) fortas.	
Die Wunde ist's, die nie sich schließen will.	K. P. (Es blieb des Giftes Qual und Pein.)
begehrt' in wildem Trotze nun den Tod. — Wer will mich zwingen zu leben? Könnt ihr doch Tod nur mir geben! — Tötet den Sünder mit seiner Qual! — Erbarmen! Erbarmen!	

Wolfram.	Simrock; San Marte.
	Kling
IX, 479.	S.
Der selbe heiden was gewis, sîn ellen solt' den grâl behaben.	Der Heide meinte für gewiß, den Gral sollt' er gewonnen haben.
	Kun
XI, 529.	S.
Cundrîe la surziere — swaz von erzenîe mac geschehen, des tuot sie mich gewaltec wol. sît Anfortas in jâmers dol kom, daz man im helfe warp, diu salbe im half daz er niht starp.	Kondrie la Sorziere — Was von Arznei vermag zu heilen: Das lehrt sie mich. Seit Anfortas So schwer verwundet wurde, daß Man auf Hülfe für ihn sann, Hat diese Salb' ihm wohlgetan.
	Der
Titurel. (6)[1]	S.
Dô ich den grâl enphienc von der botschefte die mir der engel hêre enbôt mit sîner hôhen krefte	Da der Gral mir wurde von Gott gesendet, Den ich aus des Engels Hand empfing: von seinem Glanz geblendet.
	S. M.
	Als ich den Gral empfangend Die Botschaft vernommen Die mir der Engel brachte, Vom höchsten Himmel gekommen. —
Parzival. IX, 454.	S.
Ein schar in ûf der erden liez: diu fuor ûf über die sternen hôch.	Eine Schar ihn auf der Erde ließ, Die zu den Sternen wieder flog.
IX, 468/473.	S.
Jane mac den grâl nieman bejagen wan der ze himel ist sô bekant daz er zem grâle sî benant. — — — — — — — — — — — daz der grâl ist unerkennet, van die dar sint benennet.	Den Gral kann niemand erjagen, Als der im Himmel ward ernannt Und in den Dienst des Grals gesandt. — — — — — — — — — — — Daß keinem wird der Gral bekannt, den er nicht selbst dazu ernannt.
IX, 493.	S.
Sô suln sîn rîter hüeten mit kiuschlîchen güeten.	Sein sollen Ritter hüten Mit entsagenden Gemüten.
	S. M.
	Auch Rittern von dem strengsten Leben Wird seine Hut nur übergeben.

[1]) Vgl. San Martes Anmerkg. zu „Parzival“, ad 471, 29.

Wagner.	W. Hertz; K. Pannier.
sor.	
Den Gral auch wähnt er fast schon uns entwunden.	
dry.	
Hier, nimm du! — Balsam —	
— — — — — — — — — — —	
Und wer gewann es? Da liegt's, das wilde Weib. —	
— — — — — — — — — — —	
Dem Balsam wich das Wehe.	
Gral.	
Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht dereinst des Heiland's sel'ge Boten.	
Du Reinster, dem einst die Engel sich neigten!	
Und niemand könnte ihn beschreiten, den er nicht selber möcht' geleiten.	
Ihr wißt, daß nur dem Reinen vergönnt ist sich zu einen den Brüdern, die zu höchsten Rettungswerken des Grales heil'ge Wunderkräfte stärken.	K. P. Die Ritter auch, die dort hüten sein, müssen makellos an Keuschheit sein.

Wolfram. — **Simrock; San Marte.**

Titurel. 7.

Des grâles hêrre muoz sîn
kiusche unde reine.

S. M.[1])

Es muß des Grales König
Keusch sein und rein.

S.

Der Herr des Grales lebe
In Demut und Reine.

(Titu

Parzival.
IX, 501.

(Ein siechtuom, heizet pôgrât
treit er . . .)
wand' er den grâl sô dicke siht:
dâ von mag er ersterben niht.

S.

(Ein Siechtum, Podagra genannt,
hält ihn gelähmt, ...).
Den Gral erblickt sein Angesicht,
drum mag er auch ersterben nicht.

Kar

Parzival.
IX, 447/48

Dô was des grâwen rîters klage,
daz inne die heileclîchen tage
niht hulfen gein alselhem site,
daz er sunder wâpen rite . . .
unrehte in denne 'ez harnasch stêt.
es ist hiute der karfrîtac.

S.

Das war des grauen Ritters Klage,
Daß er die heiligen Tage
Nicht also ehrte nach der Sitte,
Daß er ungewappnet ritte —
So muß solch Kleid Euch übelstehn;
Denn es ist Karfreitag heut.

448.

Des al diu werlt sich fröwen mac.

S. M.

Des alle Welt sich hoch erfreut.

S.

Des alle Welt sich billig freut.

Ob ir niht ein heiden sît.

S. M.

Drum, wenn Ihr nicht ein Heide seid.

S.

Wofern Ihr nicht ein Heide seid.

---

[1]) Vgl. San Martes Anmerkg. zu „Parzival", 478, 14 u. 15.

Wagner.	W. Hertz; K. Pannier.
re l).	
Soll ich den Gral heut noch erschaun und leben?	
freitag.	
Da zieht man nicht mit Waffen her — und heute gar — weißt du denn nicht, welch heil'ger Tag heut ist? — — — — — — — — — Zu wissen nicht, daß heute der allerheiligste Karfreitag sei? (Daß ich dir sage, was sich ziemt. — Hier bist du an geweihtem Ort: Da zieht man nicht mit Waffen her.)	K. P. Euch ziemte heut' ein ander Kleid, Wenn Ihr nicht stolz — vermessen seid.
Nun freut sich alle Kreatur.	Des alle Welt voll Freuden ist.
Bei welchen Heiden weiltest du?	

Textänderungen in Dichtung, Klavierauszug und Orchester-Partitur.

Über Parsifal-Varianten ist schon viel geschrieben, aber noch nicht eine einheitliche Ansicht erzielt worden. Es liegt dem Verfasser fern, sich an dem Meinungsstreite zu beteiligen; es kam ihm vielmehr darauf an, Änderungen des Textes der Verse, aber auch — und dies geschieht hier zum ersten Mal — die des Textes der szenischen Bemerkungen vollzählig anzuführen. Der Verfasser teilt in jeder Beziehung die Ansicht Hans von Wolzogens[1]), die im folgenden wiedergegeben sei: „Neuerdings ist die Frage nach den mannigfachen Verschiedenheiten im Wortlaute der Wagnerschen Dramen (Dichtung, Partitur, Klavierauszug) lebhafter laut geworden. In der Zeitschrift ‚Die Musik' haben sich u. a. Emil Liepe, Ejnar Forchhammer, Jul. Burghold, Wolfgang Golther darüber anregend hören lassen; eine Einigung zwischen den widerstreitenden Meinungen ist noch nicht erreicht worden ... Als Prinzip möchte ich meinerseits — ganz im Gegensatz zu der monistischen Neigung der Zeit — einen Dualismus von vornherein anerkennen. Ich meine, es sollte gar keinen Streit geben zwischen der ursprüngl. dichterischen Fassung und der sogenannten ‚endgültigen' der Partitur. Die Dichtung bleibt als solche, als literarisch-poetisches Werk, unangetastet, wie sie eben gedichtet worden ist. Die Partitur bedeutet etwas anderes. Sie ist das musikalisch-dramatische Werk, wie es aufgeführt werden soll. In Rücksicht auf die Musik und die Aufführung — insbesondere die musikalische Aufführung — sind Änderungen am ursprünglichen Wortlaut vorgenommen worden, welche die Dichtung als solche, für welche diese Rücksichten wegfallen, eben nicht berühren. Es kann sich immer nur wieder um einige Einzelfälle handeln, bei denen es möglich wäre, auch etwas wie eine poetisch-sprachliche ‚Verbesserung' — also aus dem Gefühle des Dichters heraus — anzunehmen. Hier und da können wohl auch kleine Irrtümer bei

---

[1]) „Parsifal-Varianten"; Rich. Wagner-Jahrbuch 1912, S. 168ff.

der Abfassung der Partitur, vielleicht nur bei der Abschrift oder der Korrektur, untergelaufen sein. Selbst bei der bekannten sorgsamsten und besonnensten Niederschrift seitens des schöpferischen Künstlers ist das da, wo die Arbeit mechanisch zu werden beginnt, nicht ganz abzuweisen. Es ist bemerkenswert genug, wie selten solche Fälle sich finden.“ Immerhin ist es recht lehrreich, diese Varianten kennen zu lernen; insbesondere geben die verschiedenen Veränderungen der szenischen Bemerkungen hinreichende Aufschlüsse, die für die Aufführungen des Bühnenweihfestspieles, vor allem für die Dramaturgie des „Parsifal“ von größter Wichtigkeit sind.

Andere Worte.

(1. Akt.)

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.[1])	Orchester-Partitur.[1])
9.	seh' ich die Boten vor uns nah'n.	s. i. d. B. schon u. n.	
31.	Ja! Kundry dort.	Ha! K. dort?	Ha! K. dort.[1])
42.	Arabien	Arabia	
0.	Da liegt's	Dort l.	
85.	Wohl denn! Den Balsam	Wohlan, den B.	
89.	Zum Bad!	in's Bad!	
116.	früher'm	früh'rem	
120.	dann ganz sicherlich	dann und recht s.	
122.	dann ist's	So ist's	
122/123.	ihre Schuld, was	ihre Schuld, die	
127.	noch länger kennt	doch Tlt. k.	
129.	weih'te	baute	
141.	so treu und kühn	so treu, so k.	
165.	wich der Schmerz.	w. das Weh'.	
175.	daraus er trank		daraus Der trank
179.	zugleich den Lanzenspeer	dazu d. L.	
189.	so hart	wie h.	
201.	jetzt	nun	
212.	wie es da sich	w. e. dort s.	
220.	heiß erflehend	bang e.	
224.	Wortezeichen	Wunderzeichen	Wortezeichen
274.	dein Name dann?	D. Name denn	
289.	die rauhen Adler zu scheuchen	d. wilden A. z. verscheuchen	d. wilden A. weg zu scheuchen
319.	hieß sie	ließ sie	hieß sie
350.	Jetzt achte	Nun achte	
356.	heut' ihn letzen	heut' uns letzen	
358.	ihm sei das Mahl	ihm wird d. M.	
377.	den Leib, den er	der Leib, den Er	
403.	der Lichtstrahl	ein Lichtstrahl	
404.	Hülle sinkt:	H. fällt.	

[1]) Nur die Abweichungen sind besonders angegeben; abgesehen von den Varianten gleicht der Text der Orchester-Partitur dem des Klavierauszuges.

Andere Worte (1. Akt, Fortsetzung).

Vers	Dichtung.[1]	Klavierauszug.[1]	Orchester-Partitur.[1]
413.	Sündenzucht	Sündensucht	
414.	sprengt er das Tor	sp es d. T.	
439.	verkündet	verhießen	
455.	Opfergabe	Gabe	
457.	der Erlöser, den ihr preist,	sel'ger Tröstung Liebesgeist	
462.	zu Leibes Kraft	in Leibes Kr.	
464.	fest in Müh'n,	f. jedem Müh'n	
470.	drübertreu	Bruder getreu	brudergetreu,
		(2. Akt.)	
7.	Herauf! Hieher!	Herauf! Herauf!	
13.	Zu deinem Meister, herauf	Dein Meister ruft: herauf!	
15/16.	Meinem Banne wieder verfielst du	M. B. wieder verfallen	
27.	Oh! Jammer	Ach! J.	
96.	Hei! — Wie	Ha! Wie	
109.	Rittergeschlecht	Rittergezücht	
117.	kannt' ich	wußt' ich	
119.	Du dort,	Du da,	
121.	Weissagung dir wies	W. dich w.	
131.	Wo ist der Meine?	Wo find' ich den meinen?	Wo f. i. d. Meinen?
139.	er stürmte	Der st.	
149.	zu trotzen?	z. nahen?	
173.	Ah, die Schlimmen!	Ha! die Falschen!	
195.	Nein, mich!	Nein! Ich!	
203.	Weiche du!	Du laß von ihm:	
219.	Bleibe!	Weile!	
241.	rief, da in	rief, als in	
308.	Schuld und Reue	Schuld in Reue	
313.	umschloß,	umfloß, —	umschloß,
328.	tiefstem Inner'n	t. Herzen	
333.	sie mir selbst —	sie in mir!	
350.	das verrat'ne Heiligtum	d. entweih'te H.	
358.	solche Schuld	meine Sch.	
372.	ihr Mund!	der Mund!	
385.	verschmäht.	geschmäh't.	geschmäht.
415.	In Ewigkeit	Auf E.	
447.	lohnen, —	werden,	
491.	wiederseh'st!	wiederfinden kannst!	
		(3. Akt.)	
26.	Wirkte das	Wirkte dies	dieß
50.	sei?	ist?	
72.	guten Alten	g. Greisen	
74.	Verwandelt	Verändert	
83.	jagt'	trieb	
108.	Seit jenem Tage	S. dem T.	
109.	Trauer, so da	Trauer, die da	Trauer, so da
113.	in wildem Trotze	in wütendem Tr.	im wütenden Tr.
129.	Hier in der Waldeck' barg ich einsam mich	In dieser W. b. i. selber m.	
138.	welcher Frevel Schuld	welches Frevel's Sch.	

[1]) Zitiert ist nach den ursprüngl. Schottschen Ausgaben.

Andere Worte (3. Akt, Fortſetzung).

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orcheſter-Partitur.
145.	verſchwindet	ſchwindet	
146.	Nicht ſo!	Nicht doch!	Nicht ſo!
150.	hat	hab'	
154.	ſoll jetzt	ſoll nun	
204.	will ihr Gebet		will ſein G.
207.	Sünden-Angſt	Sündenlaſt	
229.	führt ihn	f. ihr	
236.	Alters tödtende Laſt	Alter's ſiegende L.	
240.	heut', denn	heut', weil	
243.	Hüter des Heil's!	H. des Gral's!	H. des Grals!
253.	Der	der	den (Druckf.)
258.	einmal jetzt	einmal heut'	
267.	du ihm	du ihn (Druckf.)	du ihm
271.	der Vater	dein Vater	
289.	geſühnt!		entſühnt!
292.	das Mitleid's		des M.
298.	Die deine	Der deine	
299.	ihr ſeh'	ihm ſeh'	

Wortkürzungen.

1. Akt.

Vers	Dichtung	Klavierauszug	Orcheſter-Partitur
15.	Das wähn'ſt du	Das wähneſt du	
60.	ſeines Krautes	ſ. Heilkrauts	
87.	Treu'!	Treue.	
135.	über'm Berge	über den Bergen	
140.	Warum halfſt du uns damals nicht?	Warum halfeſt du damals nicht?	Warum halfſt du uns damals nicht?
174.	ſel'ge Boten	ſelige Boten	
238.	grüßt'	grüßte	
272.	Weg's	Weges	
334.	Mahl	Mahle	

2. Akt.

Vers	Dichtung	Klavierauszug	Orcheſter-Partitur
22.	des Gral's	d. Grales	
63.	zu Todesſchweigen	zum T.	
132.	allein,	alleine	
186.	blühend	erblühend	
199.	zank'ſt	zankeſt	
226.	zum Spiel	z. Spiele	
227.	pflegt	pfleget	
230.	O weh'!	Oh, wehe!	
252.	weilte	verweilte	
370.	im Bund,	im Bunde,	
407.	erneu'ten	erneueter	
473.	flöh'ſt	flöheſt	
484.	ſtell'	ſtelle	

3. Akt.

Vers	Dichtung	Klavierauszug	Orcheſter-Partitur
178.	mitleidvoll	Mitleidsvoll	
281.	eure Schwerte	eure Schwerter	eure Schwerte.
303.	enthüllt	Enthüllet	

Umstellungen.

1. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
52.	So recht!	Recht so!	
111.	wie hämisch sie dort nach uns blickt.	w. h. dort nach uns sie	
124.	wann sie oft uns lange	wann oft lange sie uns	
127.	noch länger kennt sie Titurel,	doch Titurel kennt sie noch länger	
193.	Doch büßen wollt' er nun	doch wollt' er büßen nun	
334.	nun laß mich zum frommen Mahl dich geleiten	n. l. zum frommen Mahle mich dich g.	
365/66.	mit freudigem Herzen sei nun mein	sei nun mit freudigem Herzen mein	
444 ff.	„Nehmet hin mein Blut um unsrer Liebe Willen! Nehmet hin meinen Leib auf daß ihr mein' gedenkt."	Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um uns're Liebe willen! Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf d. ihr m. g.	

2. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
20.	Gefällt's dir	Gefällt dir's	
59.	daß ich einst	daß einst ich	
76.	den ich dir zur Wonne	den ich zur Wonne dir	
142.	sie Alle kamen,	Sie kamen Alle herzu.	
210.	Magst nicht dich	Mag'st dich nicht	
215.	Uns sei er erkoren	Doch sei er uns e.	
245.	dir ihn zu künden,	ihn dir zu künden	
275.	fern und spät	spät und fern	
277.	wann suchend sie dann dich	wann sie suchend dann dich	
280.	Ihr Wehe doch	doch ihr Wehe	doch, ihr W.
335.	Nicht ist es die Wunde	Nicht die Wunde ist es	
385.	den einst ich		den ich einst
478.	die mir dich	die dich mir	

3. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
37.	Im düst'ren	In düst'rem	Im düst'ren
88.	Verzweiflung mich	mich Verzweiflung	
96.	den ich nun	den nun ich	den ich nun
143.	mir, selbst zur Rettung	zur Rettung selbst ich	
155.	Werd' heut' ich zu Amfortas	W. h. zu Amfortas ich	
171.	Salbtest du mir auch die	Du salbtest mir die	
225.	daß dich dein Knecht	daß dein Knecht dich	
283.	Ihr Helden, auf!	Auf! Ihr Helden:	Auf! Ihr Helden,

Zusätze (Erweiterungen).

1. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
76.	doch hier zuvor:	doch zuvor	
187.	des Grales heil'ge Wunderkräfte	d. Grales Wunderkräfte	
239.	über dem See dort kreiste	über'm See kreiste	
443.	Der Segen!	(fehlt)	(fehlt.)

Zusätze (Erweiterungen).

2. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
94.	Ho! Ho! Ihr Wächter! Ritter!	Ho! Ihr Wächter! Ho! Ritter	
128/129.	Wehe! Rache! Auf! Wo ist	Wehe! Wo ist	
143.	empfing er mit blutiger Wehr	empfing seine Wehr	
144/145.	der Kühne! Der Feindliche! Alle sie flohen ihm.—	(fehlt.)	
147.	Was schuf'st du uns solche Not?	Was sch. d. u. s. Not, ach! welche Not! Was schufst du solche Not! O! Welche Not!	
375/76.	Grausamer! — Ha! — Fühlst	Grausamer! Fühlst	
412.	Stunde dir	Stunde mich dir	
491.	wo einzig du	wo du	

3. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
282.	tief — tief hinein, bis	tief, tief, bis	tief, tief bis

Vollere Wortformen.

1. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
95.	Mit ihrem Zaubersafte,	M. i. Zaubersaft,	
195.	schmählichen	schmähl'chen	
209.	dem Sohne	d. Sohn	
229.	Weh'! — Wehe!	Weh'! — Weh'!	
239.	über dem See	über'm See	
317.	Wer sagt' es?	Wer sagt's?	
393.	einziger	einz'ger	
420.	blutigen	blut'gen	

2. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
72.	der Heiligen Hüter	d. Heilige H.	d. Heiligen H.
344.	heilige	heil'ge	
378.	Anderer	And'rer	
442.	lasse	lass'	
452.	Unseligen	Unsel'gen	
489.	stürze	stürz'	

3. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
31.	heiligen	heil'gen	
84.	zahllose Nöten,	z. Nöte,	
189.	die Halmen	die Halme	
193.	O weh'	Wehe	
263.	Einzige Gnade	einz'ge G.	Einz'ge G.

Tempuswechsel.

1. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
11.	verlangt er	verlangt' er	
37.	schwang sich	schwingt sich	
158.	hat er	hatt' er	hat er
195.	legt er	legt' er	

2. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
16.	verfiel'st du	verfallen	verfiel'st du
173.	schmücken sich	schmückten s.	
332.	sah ich	seh' ich	sah' ich
410.	erkannt' den	erkannt, den	

3. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
24.	lernen's	lernten's	
95.	führt'	führ'	
113.	begehrt'		begehrt
212.	erbarmt	erbarmt'	
221.	wird	ward	

Numeruswechsel.

1. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
44.	Frag' nicht weiter!	Fragt n. w.!	
133.	über'm Berge	über den Bergen	

2. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
133.	Wohin entfloh er?	W. entfloh'n sie?	
193.	Wange	Wangen	Wange
214.	Ich geb' ihn	Wir geben ihn	
274.	Klagen	Klage	

Auslassungen.

1. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
35.	Jetzt kriecht sie am Boden.	J. k. s. a. Boden hin	
303.	doch konnte sie nicht erreichen		doch konnt' ich sie nicht e.
309.	den freislichen Knaben fürchten sie Alle.	D. f. K. lernten sie fürchten	
327.	Nur Ruhe! Ruhe! ach, der Müden! —	nur Ruhe will ich, nur Ruhe ach! d. M.	n. R. w. ich, n. Ruhe, ach! d. M.
430.	Allerbarmer!	Du All-Erbarmer!	Du Allerbarmer!
455.	der Opfergabe	der heil'gen Gabe	
	(Es fehlt der Abendmahlspruch nach den Worten des alten Gurnemanz.)		

Auslassungen (Fortsetzung).

2. Akt.

Vers	Dichtung	Klavierauszug	Orchester-Partitur
128.	Rache! Auf!	Auf zur Rache!	
Vor 134.		Oh! Weh! Ach wehe! Wo sind uns're Liebsten? Wir sah'n sie im Saale.	
135.	Sie bluten!	Wir sah'n sie mit blutender Wunde	
137.	Seht!	Seht ihn dort, seht ihn dort! dort!	
138.	Meines Ferris Schwert?	Meines Ferris Schwert in seiner Hand!	
Zu 140.	Ich hörte des Meisters Horn.	J. h. d. M. Horn. Ja, wir hörten sein Horn. Der war's.	
Nach 144.	blutiger Wehr.	bl. Wehr. Er schlug meinen Liebsten. Mir traf er den Freund. Weh! Meines Liebsten Feind! Noch blutet die Waffe!	
152.	Zu euch Holden	Zu euch, ihr Holden,	
177.	zu wonniger Labe	zur Wonn' und Labe	
Nach 192.	(fehlt)	Laß mich dir erblühen!	
195/196	Nein mich! Die Schönste bin ich. Nein ich! Duft' ich doch süßer	Nein! Ich! Die Schönste bin ich. Nein! Ich bin die Schönste! Ich bin schöner! Nein! Ich dufte süßer! Ich! Ja, ich!	
200.	Weil ihr streitet.	Weil ihr euch streitet.	
201.	Wir streiten um dich.	W. st. nur um dich.	
207.	Du wehrest mir?	Du wehrest mich von dir? Du wehrest mir?	
208.	Scheuchest mich?	Du scheuchest mich fort?	
213.	Weichet	Auf! Weichet	
216/17.	Nein, uns!—Nein mir!— Auch mir! — Hier, hier! —	Nein uns! Nein mir gehört er an! Nein, uns gehöret er! Auch mir! ja mir! ja uns!	
302.	den Liebe beut!	den Liebe dir beut.	
442.	ewig verdammt	ewig dann v.	
446.	dann mir.	dann auch mir.	
486.	mit heil'ger Wehr?	mit der heil'gen Wehr?	
489.	stürze die	stürz' er die	
491.	wo einzig du mich wiederfieh'st!	wo du mich wiederfinden kannst.	

3. Akt.

Vers	Dichtung	Klavierauszug	Orchester-Partitur
143.	mir, selbst zur Rettung	zur Rettung selbst ich	
145.	Pfad verschwindet	Pfad mir schwindet	
219.	die mir lachten	die einst mir	
283.	Ihr Helden, auf!	Auf! Ihr Helden.	
300.	Sehnsucht dem	Sehnsucht nach dem	

Zeichen- und Buchstabenänderungen.

1. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
1.	Waldhüter ihr! Schlafhüter mitsamen! So	Waldhüter, ihr Schl. m., so	Waldhüter ihr, Schl. m., so
6.	Jetzt auf, ihr Knaben; seht nach dem Bad;	J. a., ihr Knaben! Seht n. d. Bad.	Seht n. d. Bad!
7.	Königs harren:	König's harren.	
18.	schlaflos von starkem Bresten, befahl	schl. v. st. Bresten befahl	
24.	hilft nur Eines — nur der Eine.	h. n. Eines, n. d. Eine!	h. n. eines nur der Eine!
29.	Seht dort die wilde Reiterin!	S. dort, die w. R.	
30.	Teufelsmähre	T.	Teufelsmäre
31.	Kundry dort.	K. dort?	K. dort.
33.	Mähre		Märe
38.	Hier nimm du!	Hier! Nimm du!	
39.	dieß?		dies?
40.	Von weiter her, als du denken kannst	V. w. her als d. d. k.	
45.	Er naht: sie bringen	Er naht, sie br.	
46.	O weh'!	Oh w.	
53.	Waldes-Morgenpracht;	Waldes Morgenpracht!	
59.	Herr, Gawan weilte nicht da	Herr! G. w. nicht; da	
64.	Ohn' Urlaub?	Ohn' Urlaub!	
68.	So breche keiner mir den Frieden:	S. b. k. m. d. Frieden!	
69/70.	beschieden „Durch . .	beschieden: „Durch . .	
80.	da liegt's, das	dort liegt's — das	dort liegt's, — das
82.	Du, Kundry?	Du — K.?	Du Kundry?
88.	Was wird es helfen?	W. w. es helfen!	
98.	Wann Alles rathlos steht	W. alles r. steht,	W. Alles r. steht
101.	da hin,	dahin	
102.	mit Treu' und		mit Treu! und
135.	Hör' mich, und sag':	Hör' mich und sag':	Hör' mich, und sag':
149.	Amfortas, allzukühner,	Amfortas, Allzukühner,	Amfortas, allzukühner
204.	d'rinn	d'rin	drin
219.	in brünst'gem Beten	in brünst'gen B.	in brünst'gem B.
233.	Ein Schwan.	E. Schwan!	
250.	dir nicht zahm,	d. n. zahm?	
252.	Zweigen, was	Zweigen was	
265.	Sag', Knab'!	Sag', Knab',	
282.	Nun sag'! . . . frage:	Nun sag': . . . frage;	
285.	sie heißt:	sie heißt.	
294.	Gamuret;		Gamuret!
297.	Thoren —	Thoren: —	
299/300	sitzend, kamen . . Männer: gleichen;	sitzend kamen . . . Männer; gleichen:	
309.	Kraft:	Kraft;	
311.	Die Bösen.		Die Bösen!
318.	vorbei, und	vorbei und	
322.	Ich — verschmachte!	Ich verschmachte!	
335.	denn, — bist	denn bist	

Zeichen- und Buchstabenänderungen (Fortsetzung).

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
339.	doch bist du	doch, bist du	doch bist du
350.	wohl; und . . . seh'n,	wohl, und . . . seh'n:	
364.	Erlösungs-Helden	Erlösungshelden	Erlösungs-Helden
366.	vergossen.	vergossen:	
367.	er	Er	
375.	Mein Sohn Amfortas! Bist erschau'n und leben	Mein Sohn Amfortas, bist	Mein Sohn, Amfortas, bist
376.			erschau'n, und l.
389.	Wunde, ihrer — Wuth,	Wunde ihrer — Wuth	
398.	nach Seinem	n. seinem	nach Seinem
401.	zu Ihm	zu ihm	
408.	seligsten	seligstem	seligsten
417.	der Seinen gleich	d. seinen gl.	der Seinen gl.
425.	Erlösungsbalsam's	Erlösung's-Balsam's	Erlösungsbalsam's
438.	harre sein',	h. sein,	
482.	Gans!	Ganz!	

2. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
3.	den, kindisch jauchzend, fern	den kind. jauchzend fern	den, kindisch jauchzend, fern
9.	Ur-Teufelin! Höllen-Rose	Urteufelin! Höllenrose!	
18.	Ritter-Gesipp	Rittergesipp	Ritter Gesipp
44.	Den Gefährlichsten gilt's	Den gefährlichsten gilt's	den Gefährlichsten gilt's
59.	n. dem Heiligen rang!	n. d. H. rang?	
85.	dich frei:	d. frei:	d. frei,
104, 106.	Jenem —, Jeder	jenem —, jeder	Jenem —, Jeder
262.	dem, bang' in Sorgen, den		dem bang in Sorgen den
266.	Schmerz-Gebahren	Schmerzgebahren	
269.	Gebot:	Gebot.	
327/28.	Klage! aus	Klage aus	Klage! Aus
355.	Und ich? Der Thor, der Feige,	Und ich — der Thor, der Feige,	Und ich, der Thor, der Feige!
437.	Welt-hellsichtig	Welthellsichtig	welthellsichtig

3. Akt.

Vers	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
32.	Waffenschmucke,	Waffenschmucke?	
33.	Brüder keiner!		Brüder Keiner
37.	Was? —	Was?	was!
50.	Char-Freitag	Charfreitag	
53.	bar	baar	bar
58.	von uns wies?	von uns wies.	
96.	heim geleite	heimgeleite	
128.	Muth- und Führer- lose	Muth-: und Führer-lose	muth- und führerlose
164.	die Der	die der	
192.	Char-Freitag's-Zauber	Charfreitag's-Zauber	
195.	wieder lebt	wiederlebt	
218.	Unschulds-Tag	Unschuldstag	
300.	dem verwandten Quelle	dem Verwandten Quelle	dem verwandten Quelle

Szenische Bemerkungen.

1. Akt.

Vers.	Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
	(fehlt.)	Im Gebiete des Grales.	J. G. d. G.
1.	. . Knappen rüttelnd	. . Knaben rüttelnd	
3.	Die beiden Knappen springen auf, und senken sich, beschämt, sogleich wieder auf die Knie.	Die beiden Knappen springen auf.	
5.	Er senkt sich zu ihnen ebenfalls nieder, gemeinschaftlich verrichten sie stumm ihr Morgengebet; sobald die Posaunen schweigen, erheben sie sich dann.	Er senkt sich mit den Knappen auf die Knie und verrichtet mit ihnen gemeinschaftlich stumm das M.	Gurnemanz senkt sich . . . Morgengebet.
5.	sobald die Posaunen schweigen, erheben sie sich dann.	Sie erheben sich langsam.	
7.	(fehlt.)	Gurn.: Er blickt nach links in die Szene.	
9.	Zwei Ritter treten, von der Burg her, auf.	Zwei Ritter treten auf.	
27.	Der erste Knappe (als er sich mit dem zweiten Knappen dem Hintergrunde zuwendet, nach rechts blickend.	Die beiden Knappen haben sich dem Hintergrunde zugewendet und blicken nach rechts.	
36.	—	Alle blicken lebhaft nach der rechten Seite.	
37.			Es fehlt: tief braun-rötliche Gesichtsfarbe . . . . unbeweglich.
44.	Sie wirft sich auf den Boden.	S. w. s. an d. B.	
50.	Jene halten ein und stellen Amfortas (der sich ein wenig erhoben).	Die Knappen halten an u. st. Amfortas (erhebt sich ein wenig).	(Amf. erh. s. e. w.)
Nach 75:	(Er reicht ihm das Fläschchen).	Nach „zuvor“: indem er Amfortas das Fläschchen Kundry's überreicht.	
Vor 76:	A. (es betrachtend).	—	—
81.	(Sie weigert sich)	Kundry weigert sich und bleibt am Boden	
Vor 87:	unruhig am Boden liegend	unr. u. heftig am B. sich bewegend	
Vor 125:	Gurnemanz. —	G. (sich besinnend)	
Vor 139:	K. schweigt.	K. sch. düster.	
Nach 162:	—	Der erste und zweite Knappe kommen vom See her zurück.	
	Dritter Knappe. —	Dritter Knappe. (zu Gurnemanz)	
Vor 165:	G. zu dem ersten und zweiten Knappen, welche vom See her kommen.	G. zu den zurückkommenden beiden Knappen	

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
Vor 167: (nach einem Schweigen).	(für sich)	
Nach 169: Der dritte ... ihnen.	Der dritte ... ihnen unter dem großen Baum.	
Nach 229: Die vier K .... Spruch.	(Die v. K. ... Spruch) fehlt; dafür: (sehr leise)	
Nach der Wiederholung des Spruches: Vom See her hört ... Rufen der Ritter u. Knappen.	V. S. h. vernimmt .... Knappen. — Gurnemanz und die 4 Knappen fahren auf und wenden sich erschrocken um. (Der Zusatz steht in der Dichtung zwei Verse weiter).	
Nach 231: Ein wilder Schwan flattert matten Fluges vom See daher; er ist verwundet, erhält sich mühsam und sinkt endlich sterbend zu Boden. Während dem:	Ein .... daher; die Knappen und Ritter folgen ihm nach auf die Szene. Nach 238: Der Schwan sinkt, nach mühsamem Fluge, matt zu Boden, der zweite Ritter zieht ihm den Pfeil aus der Brust.	
Nach 241: Neue Knappen (Parsifal vorführend)	Knappen und Ritter P. hereinführend.	
—	(den Pfeil aufweisend)	
Nach 242: —	(Auf Parsifals Bogen weisend)	
Nach 265: (Parf. — sich) . .	= Nach 264.	
Nach 266: (P. — Augen) . .	= Nach 265.	
Nach 282: Die Knappen haben den Schwan ehrerbietig aufgenommen, und entfernen sich mit ihm jetzt nach dem See zu.	Die Knappen heben den toten Sch. ehrerb. auf eine Bahre von frischen Zweigen und entfernen sich mit ihm dann nach dem See zu. — Schließlich bleiben Gurnemanz, Parsifal und — abseits — Kundry allein zurück.	
Vor 283: G. (sich wieder zu Parsifal wendend).	G. wendet sich wieder zu P.	
Vor 294: K., welche, in der Waldecke gelagert, den Blick scharf auf Parsifal gerichtet hat, ruft mit rauher Stimme hinein.	= Vor 291: K., welche während der Erzählung des Gurnemanz von Amfortas' Schicksal, oft in wüthender Unruhe sich umgewendet hatte, nun aber, immer in d. W. gelagert, den Bl. sch. a. P. g. hat, ruft jetzt, da Parsifal schweigt, mit r. St. daher.	

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
—	Nach 306: Kundry hat sich erhoben und ist zu den Männern getreten.	
—	Vor 310: (verwundert)	
Vor 316: G. (ernst)	G. (wieder ernst)	
Vor 321: G. (ihn zurückhaltend)	G. hält ihn zurück	
Die sz. Bem. „Nachdem . . .	erstarrt"; — steht vor 322.	
Aber: „Dann gerät . . . Zittern	. . . steht erst vor 324.	
Nach 324: K. ist hastig an einen Waldquell gesprungen, bringt . . . . . trinken.	K. ist sogleich, als sie Parsifal's Zustand gewahrte, nach einem W. geeilt, bringt . . . . trinken.	
Die sz. B.: „traurig sich abwendend" (vor 327) u. die nach 327 (Während G. sich väterlich um Parsifal bemüht, schleppt sich K., von Beiden unbeachtet, einem Waldgebüsche zu) fällt im Kl. u. in d. P. zusammen.	Zwischen „Gutes" und „nur" (327): Sie wendet sich traurig ab, und während G. s. v. u. P. b., schl. sie sich, v. B. unbemerkt ein. W. zu.	
Nach 330: Nach einem dumpfen Schrei verfällt sie in heftiges Zittern; dann läßt sie die Arme matt sinken, neigt das Haupt tief und schwankt matt weiter.	Sie verfällt in heftiges Zittern und läßt die Arme matt sinken.	
Nach 332: Sie sinkt hinter dem Gebüsch zusammen, und bleibt von jetzt an unbemerkt. — Vom See her vernimmt man Bewegung und gewahrt den im Hintergrunde sich heimwärts wendenden Zug der Ritter und Knappen mit der Sänfte.	Vom See her gewahrt m. B. und endlich den i. H. sich heimwendenden Z. d. R. u. K. m. d. Sänfte. K. sinkt h. d. G. . . . . . unbemerkt.	
(fehlt.)	Nach 335: Hier hat die unmerkliche Verwandlung der Bühne bereits begonnen.	
Die sz. B. nach 337 (Er hat . . . Schreiten) . . .	ist geblieben; nur heißt es statt: „und hält dessen" —: „und dessen . . ."	
Nach 350: Allmählich, während Gurnemanz und Parsifal zu schreiten scheinen, verwandelt sich die Bühne, von links nach rechts hin, in unmerklicher Weise: es verschwindet so der Wald;	Allmählich, w. G. u. P. z. schr. scheinen, hat sich die Szene bereits immer merklicher verwandelt; es v. so d. Wald und in Felsenwänden öffnet sich ein	Felswänden

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
in Felsenwänden öffnet sich ein Thor, welches nun die Beiden einschließt; dann wieder werden sie in aufsteigenden Gängen sichtbar, welche sie zu durchschreiten scheinen. — Lang gehaltene Posaunentöne schwellen sanft an: näher kommendes Glockengeläute. — Endlich sind sie in einem mächtigen Saale angekommen, welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig das Licht hereindringt, sich verliert. — Von der Höhe über der Kuppel her vernimmt man wachsendes Geläute.	Thorweg, welcher die Beiden jetzt einschließt. Durch aufsteigende gemauerte Gänge führend, hat die Szene sich vollständig verwandelt. Gurnemanz und Parsifal treten jetzt in den mächtigen Saal der Gralsburg ein.	
Nach 353: Auf beiden Seiten des Hintergrundes wird je eine große Thür geöffnet. Von rechts schreiten die Ritter des Grales, in feierlichem Zuge, herein, und reihen sich, unter dem folgenden Gesange, nach und nach an zwei überdeckten langen Speisetafeln, welche so . . . . . darauf.	Szene: Säulenhalle mit Kuppelgewölbe den Speiseraum überdeckend. Auf beiden Seiten des Hintergrundes werden die Türen geöffnet: von r. schr. d. R. d. G. herein u. reihen sich um die Speisetafeln.	herein, und
(fehlt.)	Nach 355: Ein Zug von Knappen durchschreitet schnelleren Schrittes die Szene nach hinten zu.	
(fehlt.)	Nach 357: Ein zweiter Zug von Knappen durchschreitet den Saal.	d. die Halle.
(fehlt.)	Nach 361: Die versammelten Ritter stellen sich an den Speisetafeln auf.	
Nach 361: Jüngere Männerstimmen (von der mittleren Höhe des Saales her vernehmbar.	Stimmen der Jünglinge, aus der mittleren Höhe der Kuppel vernehmbar.	
Nach 375: Durch die entgegengesetzte Thüre wird von Knappen und dienenden Brüdern auf einer Tragsänfte Amfortas hereingetragen: vor ihm schreiten Knaben, welche einen mit	Vor 362! Hier wird von Knappen und dienenden Brüdern, durch die entg. Thüre, Amfortas auf einer Sänfte hereingetragen: vor ihm schreiten die vier	Brüdern durch d. e. Türe Amfortas

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
einer purpurrothen Decke überhängten Schrein tragen. Dieser Zug begiebt sich nach der Mitte des Hintergrundes, wo von einem Baldachin überdeckt, ein erhöhetes Ruhebett aufgerichtet steht, auf welches Amfortas von der Sänfte herab niedergelassen wird; hiervor steht ein Altar-ähnlicher länglicher Marmortisch, auf welchen die Knaben den verhängten Schrein hinstellen.	Knappen, welche den verhängten Schrein des Grales tragen. Dieser Z. b. s. n. d. M. d. Hintergrundes, wo ein erhöhtes R. a. steht, a. w. A. v. d. S. h. n. wird; h. st. ein länglicher Steintisch, a. w. d. Knaben d. v. Grals-Schrein hinstellen.	Gralsschrein
Als der Gesang beendet ist, und alle Ritter an den Tafeln ihre Sitze eingenommen haben, tritt ein längeres Stillschweigen ein. — Vom tiefsten Hintergrunde her vernimmt man, aus einer gewölbten Nische hinter dem Ruhebette des Amfortas, wie aus einem Grabe die Stimme des alten Titurel.	Nachdem Alle ihre Stelle eingenommen und ein allgemeiner Stillstand eingetreten war, vernimmt man vom tiefsten Hintergrunde her, aus der g. N. h. d. R. d. Amfortas, die Stimme des alten Titurel, wie aus einem Grabe heraufdringend.	alle eingenommen, aus einer
Nach 376 u. 377: (Schweigen.)	(Langes Schweigen)	
Vor 379: Amf. (im Ausbruche qualvoller Verzweifelung)	A. (im .... Verzweiflung sich halb aufrichtend)	
Vor 387: Amf. (den Knaben wehrend)	A. (gegen die Knaben sich erhebend)	
(fehlt.)	Nach 405: (vor sich hinstarrend)	
Vor 436: Knabenstimmen (aus der Kuppel)	Knaben und Jünglinge aus der mittleren Höhe.	Knaben und Jünglinge, aus der Höhe, unsichtbar.
Nach 443: Amfortas hat sich schweigend wieder erhoben. Die Knaben entkleiden den goldenen Schrein, entnehmen ihm den „Gral" (eine antike Krystallschale), von welchem sie ebenfalls eine Verhüllung abnehmen, und setzen ihn vor Amf. hin.	(Amfortas erhebt sich langsam und mühevoll.) (Die Knaben nehmen die Decke vom goldenen Schreine, entnehmen ihm eine antike Krystallschale, von welcher .... hinwegnehmen, und setzen diese vor A. hin.	
Vor 445: Knaben (aus der Kuppel)	Stimmen aus der Höhe.	
Nach 444: Während Amfortas andachtsvoll in stummem	Nach 446(!): Während .. .. Gebete zu dem	

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
Gebete sich zu dem Kelche neigt, verbreitet sich eine immer dichtere Dämmerung im Saale.	Kelche sich neigt, ... über die Halle.	
(fehlt.)	Vor 445: Eintritt der vollsten Dunkelheit	
Nach 448: Ein blendender Lichtstrahl bringt von oben auf die Schale herab, diese erglüht immer stärker in leuchtender Purpurfarbe. Amfortas, mit verklärter Miene, erhebt den „Gral“ hoch und schwenkt ihn sanft nach allen Seiten hin. Alles ist bereits bei dem Eintritte der Dämmerung auf die Knie gesunken, und erhebt jetzt die Blicke andächtig zum „Grale“.	Hier bringt ein bl. L. . . . . . Krystallschale . . . . erglüht sodann . . . . . Purpurfarbe, Alles sanft bestrahlend. Amfortas, ... Seiten, worauf er dann Brot und Wein segnet. Alles ist auf den Knien.	alles er damit Brot
Nach 450: Mit dem Wiedereintritte der vorigen Tageshelle sind auf den Speisetafeln die Becher, jetzt mit Wein gefüllt, wieder deutlich geworden, neben jedem liegt ein Brot. Alles läßt sich zum Mahle nieder, so . . . . stehen.	Hier tritt die frühere Tageshelle wieder ein. Die vier Knaben verteilen, während des Folgenden, aus den zwei Krügen und Körben Wein und Brod. Die vier Knaben, nachdem sie den Schrein verschlossen, nehmen nun die zwei Weinkrüge, sowie die zwei Brotkörbe, welche Amfortas zuvor durch das Schwenken des Grals-Kelches über sie gesegnet hatte, von dem Altartische, verteilen das Brot an die Ritter und füllen die vor ihnen stehenden Becher mit Wein. Die Ritter lassen sich zum Mahle nieder, so . . . . . stehen.	verteilen während des Folgenden aus Brot-Körbe zuvor, Grals-Kelches . . . sie,
Vor 456: Jünglingsstimmen (aus der mittleren Höhe)	Jünglinge (aus der mittleren Höhe der Kuppel)	
Nach 472: (Sie erheben sich feierlich und reichen einander die Hände.)	Nach 475/76: Die Ritter haben sich erhoben und schreiten von beiden Seiten auf sich zu, um während des Folgenden sich feierlich zu umarmen.	folgenden

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
Vor 475: Jünglinge (aus mittlerer Höhe)	Jünglinge (mittlere Höhe der Kuppel)	
Vor 476: Knaben (aus oberster Höhe)	Knaben (volle Höhe der Kuppel)	(fehlt.)
Nach 476: . . . . Die Ritter und Knappen reihen sich ebenfalls wieder zum feierlichen Zuge, und verlassen langsam den Saal, aus welchem die vorherige Tageshelle allmählich weicht. Die Glocken haben wieder geläutet.	. . . Die Ritter ordnen sich . . . . Zug und . . . . Saal.	Zuge, und
(fehlt.)	(Hier entfernt sich der Zug mit Amfortas gänzlich. — Verminderte Tageshelle tritt ein.)	
(fehlt.)	(Knappen ziehen wieder schnelleren Schrittes durch die Halle). Glokken auf dem Theater.	in schnellerem Schritte
Parsifal hatte bei dem vorangegangenen stärksten . . . . da. — Als die Letzten den Saal verlassen, und die Thüren wieder geschlossen sind, tritt Gurnemanz mißmütig an Parsifal heran, und rüttelt ihn am Arme.	Die letzten Ritter und Knappen haben hier den Saal verlassen: die Thüren werden geschlossen. — Parsifal hatte bei dem vorangehenden . . . . . . da. Gurnemanz tritt mißmutig . . . . . Arme.	
Nach 478: (P. schüttelt ein wenig sein Haupt).	P. faßt sich krampfhaft am Herzen — und schüttelt dann ein wenig mit dem Haupte.	Herzen und wenig sein Haupt.
(fehlt.)	Vor 479: Gurnemanz (sehr ärgerlich)	
Nach 483: Er stößt . . . . ärgerlich . . . . . schließt sich der Bühnenvorhang.	Er stößt . . . mürrisch . . . . schließt, auf dem letzten Takte mit der Fermate, der Vorhang.	Fermate sich der Vorhang.

2. Akt.

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
Vor 1: Im . . . der Bühnenboden . . . . . sitzend.	„Im . . . . der Boden . . . . . sitzend."	
Nach 6: Er . . . alsbald einen Theil des Hintergrundes . . . . . erfüllt. Dann setzt er sich wieder an die vorige Stelle, und . . . . Abgrunde	(Er . . . . . . alsbald den Hintergrund . . . . erfüllt.) (Klingsor setzt sich wieder vor die Zauberwerkzeuge, und . . . . Abgrunde.	

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
Nach 13: In dem . . . herauf. Man hört sie einen gräßlichen Schrei ausstoßen, wie eine aus tiefstem Schlafe aufgeschreckte Halbwache.	(In dem . . . herauf. Sie scheint schlafend.) (Kundrys Gestalt macht die Bewegung einer Erwachenden.) (Sie stößt hier einen gräßlichen Schrei aus.)	Kundry stößt
Nach 16: Kundrys Gestalt läßt . . . . vernehmen.	Kundry läßt . . . . vernehmen.	
Nach 56: (Er versinkt in finst'res Brüten.)	(fehlt.)	(fehlt.)
Nach 87: (fehlt.)	Klingsor (steigt hastig auf die Thurmmauer.)	(Klingsor . . . Thurmmauer)
Vor 92: Klingsor (ist auf die Thurmmauer gestiegen)	Klingsor (hinabblickend)	
Vor 94: Kl. (stößt nach Außen in ein Horn)	(Kl. stößt, nach außen gewandt, in ein Horn.)	Außen
Vor 96: (Außen wachsendes Getöse und Waffengeräusch.)	(fehlt.)	(fehlt.)
Nach 102: (Kundry beginnt unheimlich zu lachen.)	(Kundry geräth in unheimliches ekstatisches Lachen bis zu krampfhaftem Wehegeschrei.)	
105. (fehlt.)	Nach: Haha! (Schrei)	
(fehlt.)	Nach: „weichen" (Sie verschwindet)	(Kundry verschwindet)
	nach: „sie fliehen" (Das bläuliche Licht ist erloschen, volle Finsternis in der Tiefe, wogegen glänzende Himmelsbläue über der Mauer.)	
Nach 115: Er wendet sich um. (Die folgenden sz. Bemerkungen fehlen in Kl. und P., da sie in ähnlichen Worten vorher gebracht wurden).	(Er wendet sich nach der Tiefe des Hintergrundes um.)	
(fehlt.)	Vers 116, nach: „Wie?" (da er sie nicht erblickt)	(fehlt.)
(fehlt.)	Vor 119: (sich wieder nach außen wendend)	
Nach 125: Er versinkt langsam mit dem ganzen Thurme; zugleich . . . auf und erfüllt die Bühne völlig. Tropische . . . . anlehnen. Auf der Mauer . . . . . aus dem Garten wie aus dem Palaste . . . . in flüchtig übergeworfener Kleidung . . . . Schlaf aufgeschreckt.	Er versinkt schnell mit dem ganzen Thurme; zugleich steigt der Zaubergarten auf. Der Zaubergarten erfüllt d. B. gänzlich. Tropische . . . . . anlehnen. Auf der Mauer . . . . Garten, dann aus dem Palaste . . . mit flüchtig	

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
	übergeworfenen zartfarbigen Schleiern verhüllt, wie . . . aufgeschreckt.	
Vor 126: (vom Garten kommend) Vor 128: (vom Schlosse heraus)	(fehlt.)	(fehlt.)
Nach 148: Parſ. . . . . herab. (in höchster Verwunderung)	P. . . . herab. Die Mädchen weichen jäh zurück. — Jetzt hält er voll Verwunderung an.	P. . . . . zurück. Voll Verwunderung anhaltend.
Vor 157: Die Mädchen (von Verwunderung in Heiterkeit übergehend)	Die . . . . übergegangen, brechen jetzt in ein lustiges Gelächter aus.	
(fehlt.)	Nach 162: Während Parsifal immer näher zu den aufgeregten Gruppen tritt, entweichen unmerklich die Mädchen der ersten Gruppe und des ersten Chores hinter die Blumenhäge, um ihren Blumenschmuck zu vollenden.	
Nach 170: Einzelne sind in die Lauben getreten, und kommen jetzt, ganz wie in Blumengewändern, selbst Blumen erscheinend, wieder zurück.	Die Mädchen der 1. Gruppe und des 1. Chores kommen, mit dem Folgenden, ganz in Blumengewändern, selbst Blumen erscheinend, zurück und stürzen sich sofort auf Parsifal.	Blumengewänden
Nach 173: Diese entfernen sich ebenfalls, und kehren alsbald in gleichem Blumenschmucke zurück.	Während die Zurückgekommenen sich an Parsifal heranbrängen, verlassen die Mädchen der zweiten Gruppe und des zweiten Chores hastig die Szene, um sich ebenfalls zu schmücken.	
Vor 174: Die Mädchen (während sie, wie in anmuthigem Kinderspiele, in abwechselndem Reigen um Parsifal sich drehen, und sanft ihm Wange und Kinn streicheln).	(fehlt.)	Während des Folgenden drehen sich die Mädchen, wie in anmuthigem Kinderspiele, um Parsifal, sanft . . . streichelnd.
(fehlt.)	Nach 178: Die 2. Gruppe kommt, ebenfalls geschmückt, zurück. Der 2. Chor kommt, ebenfalls geschmückt, zurück	

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
	und gesellt sich zum Spiele.	
Vor 179: Parsifal (mit heit'rer Ruhe in der Mitte stehend).	Parsifal (heiter ruhig in der Mitte der Mädchen)	
Vor 181: Die Mädchen (immer bald einzeln, bald mehrere zugleich)	(fehlt.)	(fehlt.)
Vor 218: Parsifal (halb ärgerlich sie von sich abscheuchend, will fliehen).	Parsifal (halb ärgerlich die Mädchen abschreckend)	Parsifal (halb ärgerlich die Mädchen abscheuchend)
Nach 218: Aus einem Blumenhage zur Seite vernimmt man Kundry's Stimme.	Vers 219(!): Er will fliehen, als er aus dem Blumenhage Kundry's Stimme vernimmt, und betroffen still steht.	
Nach 219: Die Mädchen erschrecken und halten sogleich ein. — Parsifal steht betroffen still.	Nach 220(!): Die Mädchen sind bei dem Vernehmen der Stimme Kundry's erschrocken und haben sich alsbald von Parsifal zurückgehalten.	
(fehlt.)	Nach 220: Kundry (allmählich sichtbar werdend)	(fehlt.)
Vor 229: Die Mädchen (zaghaft und widerstrebend sich von Parsifal entfernend)	Die Mädchen entfernen sich jetzt .... Parsifal und ziehen sich nach dem Schlosse zurück.	sich, nach dem Schlosse zu,
Nach 235: Mit dem Letzten sind sie, unter leisem Gelächter, nach dem Schlosse zu verschwunden.	Mit dem Letzten sind die Mädchen, unter Gelächter, im Schlosse verschwunden.	
Nach 236: Er sieht sich .... des Hages .... geworden.	Parsifal sieht sich ... des Blumenhages ..... geworden.	
Vor 290: Parsifal ... bei Kundry's ... nieder.		Parsifal ... zu Kundry's ... nieder.
Vor 303: Parsifal (trübe)	Vor 303: Parsifal (im Trübsinn immer tiefer sich sinken lassend)	
Nach 306(!): (Er läßt sich immer tiefer sinken.)		
(fehlt.)	Nach 306: Kundry immer noch in liegender Stellung, beugt sich über Parsifals Haupt, faßt sanft seine Stirne und schlingt traulich den Arm um seinen Nacken.	ihren Arm
Vor 323: Parsifal (fährt plötzlich ..... gegen sein Herz ... bewältigen; endlich bricht er aus).	(Hier fährt Parsifal plötzlich .... gegen das Herz .. bewältigen.)	
Nach 334: (Während Kundry in ... auf ihn hinstarrt,	(Während ... auf Parsifal hinstarrt, geräth dieser	

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
fährt Parsifal in gänzlicher Entrücktheit fort.)	in völlige Entrücktheit.)	
Vor 359: Kundry (deren ... übergeht, sucht .... nähern).	(Kundry, deren ... übergegangen, sucht .... nähern.)	
Vor 361: Parsifal (immer .... diese .... bezeichnet)		Parsifal, immer .... Diese ...... bezeichnet.
Vor 374: (Er hat sich mit dem Letzten allmählich erhoben, springt jetzt vollends auf, und stößt Kundry heftig von sich.)	(Parsifal hatte sich allmählich erhoben und stößt Kundry von sich.)	Vor 375: (Parsifal hatte sich allmählig erhoben.)
(fehlt.)	Vor 436: (in wilder Begeisterung)	
Nach 467: (Sie will ... von sich).	Sie will ... von sich. Sie rafft sich mit wildem Wuthrasen auf und ruft dem Hintergrunde zu.	
Vor 469: Kundry (zerschlägt sich die Brust, und ruft in wildem Rasen).	(fehlt.)	(fehlt.)
Nach 482: Klingsor ist — herausgetreten; die Mädchen stürzen ebenfalls aus dem Schlosse und wollen auf Kundry zueilen. Klingsor (eine Lanze schwingend).	Klingsor (ist auf ... herausgetreten und schwenkt. eine Lanze gegen Parsifal.)	
Nach 484: Er schleudert ... bleibt; Parsifal erfaßt ihn ... und schwingt ihn, mit einer Gebärde höchster Entzückung die Gestalt des Kreuzes bezeichnend.	Er schleudert ... bleibt. Parsifal erfaßt den Speer ... und hält ihn über seinem Haupte. Nach 489: Er hat den Speer im Zeichen des Kreuzes geschwungen:	
Nach 489: Wie durch ein Erdbeben versinkt das Schloß; der Garten verdorrt zur Einöde: die Mädchen liegen als verwelkte Blumen am Boden umher gestreut. — Kundry ist schreiend zusammengesunken.	Wie durch ein Erdbeben versinkt das Schloß. Der Garten ist schnell zu einer Einöde verdorrt; verwelkte Blumen verstreuen sich auf dem Boden. Kundry ist schreiend zusammengesunken.	(fehlt.)
Zu ihr wendet sich noch einmal, von der Höhe einer Mauertrümmer herab, der enteilende Parsifal.	(Parsifal hält im Enteilen noch einmal an.) (Parsifal sich von der Höhe der Mauertrümmer zu Kundry zurückwendend.)	(Parsifal wendet sich von der Höhe der Mauertrümmer zu Kundry zurück.)
Nach 491: (Er verschwindet. Der Vorhang schließt sich schnell).	(Er enteilt; Kundry hatte sich ein wenig erhoben und nach ihm geblickt.)	(Parsifal enteilt: Kundry .... geblickt.)

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

3. Akt.

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
Vor 1: Im Gebiete des Grales. Freie, . . . mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenaue. Den . . . . . zu ausdehnt. Im . . . . Morgen.	Die Bühne öffnet sich. — Freie . . . . . auf dem Gebiete des Grales. Nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigende Blumenaue. Den . . . . zu, auf steigendem Felsengrund, ausdehnt. Im . . . . Morgen.	
Nach 4: Ein dumpfes . . . . vernommen.	(fehlt.)	(Dumpfes Stöhnen von Kundry's Stimme.)
Nach 13: Er zieht . . . Gebüsche . . . . Rasenhügel, reibt ihr stark die Hände und Schläfe, haucht sie an, und bemüht sich in Allem, um die Erstarrung weichen zu machen.	Nach 9: (Er zieht . . . Gebüsch . . . Rasenhügel.) Gurnemanz reibt der erstarrt vor ihm ausgestreckten Kundry stark die Hände und Schläfe, und bemüht sich in Allem, die Erstarrung von ihr weichen zu machen.	
Endlich erwacht sie.	Endlich scheint das Leben in ihr zu erwachen. Sie erwacht völlig, als sie die Augen öffnet, stößt sie einen Schrei aus.	
Sie ist, gänzlich wie im ersten Aufzuge, im wilden Gewande der Gralsbotin; nur . . . . . . verschwunden.	Kundry ist in rauhem Büßergewande, ähnlich wie im ersten Aufzuge; nur . . . . verschwunden.	
Sie . . . . geht sofort wie eine Magd an die Bedienung.	Sie . . . . läßt sich sofort wie eine Magd zur Bedienung an.	
Vor 25: Gurnemanz (verwundert ihr nachblickend).	(Gurnemanz blickt ihr verwundert nach.)	
Nach 30: Während sie auf die Füllung wartet, blickt sie in den Wald, und bemerkt dort in . . . .; sie wendet . . . hinzudeuten.	Sie gewahrt hier, nach dem Walde blickend, in . . . . und wendet . . . . . . hinzudeuten.	
Vor 31: (in den Wald spähend)	(in den Wald blickend.)	
Nach 33: Kundry entfernt sich mit dem gefüllten Kruge langsam nach der Hütte, in welcher sie sich zu schaffen macht.	Während des folgenden Auftrittes des Parsifal, entfernt sich Kundry mit dem gefüllten Kruge langsam in die Hütte, wo sie sich zu schaffen macht.	
Gurnemanz tritt staunend etwas bei Seite, um den Ankommenden zu beobachten.	(fehlt.)	(fehlt.)

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
Parsifal tritt . . . Speer . . . dem kleinen . . nieder.	Parsifal tritt . . . Speere . . . . nieder.	Parsifal tritt . . . . Speere . . den kleinen . . nieder.
Vor 34: G. (betrachtet ihn lange, und tritt dann etwas näher).	G. (nachdem er Parsifal staunend lange betrachtet hat, tritt nun näher zu ihm.	Nachdem . . . . betrachtet, tritt . . . ihm.
(fehlt.)	Vor 37: G. (unmutig)	
Nach 54: Parsifal erhebt . . . Speer niederkniet. Gurnemanz betrachtet ihn mit Erstaunen und Rührung. Er winkt . . . soeben aus . . . . ist.	Parsif. . . . . niederkniet. Gurnemanz betrachtet Parsifal mit Staunen und Rührung. Er winkt . . . . soeben wieder aus . . . . ist.	Parsifal erhebt . . . . Speere niederkniet.
Parsifal erhebt jetzt in brünstigem Gebete seinen . . . . auf.	Parsifal erhebt jetzt seinen . . . . auf.	
(fehlt.)	Nach 58: Kundry blickt starr, doch ruhig auf Parsifal.	
Vor 63: Parsifal (erhebt . . . erkennt Gurnemanz . . . . Gruß.)	Parsifal . . . . erkennt Gurnemanz . . . . Gruß.	Parsifal . . . . . erblickt Gurnemanz . . . . Gruß.
(fehlt.)	Nach 98: Gurnemanz (in höchstes Entzücken ausbrechend.)	
Vor 101: (Nachdem er sich etwas gefaßt.)	(Nachdem er sich etwas gefaßt, zu Parsifal.)	(Nachdem er sich gefaßt, zu Parsifal.)
Vor 135: Parsifal (vor großem Schmerz sich aufbäumend.)		Parsifal bäumt sich vor großem Schmerz auf.
Er droht ohnmächtig umzusinken. Gurnemanz hält . . . auf den . . . nieder.	Parsifal droht . . . . auf dem . . . . nieder.	
Kundry hat ein Becken mit Wasser herbeigeholt, um Parsifal zu besprengen.	Kundry holt hastig ein Becken mit Wasser, Parsifal damit zu besprengen.	Kundry holt . . . . . . Wasser, um . . . . . besprengen.
(fehlt.)	(Sie kehrt zurück)	
Vor 146: (Kundry abweisend.)	Kundry sanft abweisend	
Nach 154: . . . . Während Kundry ihm die Beinschienen löst und dann die Füße badet, Gurnemanz ihm aber den Brustharnisch entnimmt, frägt P.	Unter dem Folgenden löst ihm Kundry die Beinschienen, Gurnemanz aber nimmt ihm den Brustharnisch ab.	
	Nach 165: Kundry badet ihm mit demuthsvollem Eifer die Füße.	
Vor 166: Parsifal (mit Verwunderung Kundry zusehend)	Parsifal blickt mit stiller Verwunderung auf sie.	
(fehlt.)	(zu Kundry)	
Vor 168: G. (mit der Hand aus dem Quell schöpfend und Parsifal's Haupt besprengend).	G. schöpft hierbei mit der Hand aus dem Quelle und besprengt Parsifals Haupt.	G. schöpft . . . . dem Quell . . . . . . Haupt.

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
Nach 170: Während dem hat Kundry ein goldenes Fläschchen aus dem Busen gezogen, und von seinem Inhalte auf Parsifal's Füße ausgegossen, jetzt . . . . . . Haaren.	Während Gurnemanz feierlich das Wasser sprengt, zieht Kundry ein goldenes Fläschchen aus ihrem Busen, und gießt seinen Inhalt auf Parsifal's Füße aus; jetzt . . . . . Haaren.	
Vor 171: P. (nimmt ihr das Fläschchen ab).	P. (nimmt Kundry sanft das Fläschchen ab und reicht es Gurnemanz.	
Vor 175: G. (schüttet das . . . dieses . . . . . darüber).	Mit dem Folgenden schüttet Gurnemanz das . . . . . dieß . . . darüber.	Mit . . . . . dieses . . . darüber.
Vor 182: P. (schöpft . . . . . der Quelle, ... Haupt)	P. (schöpft . . . . . . dem Quelle, ... Haupt.	
Nach 184: Kundry . . . . Erde und . . . . . . weinen.	Kundry . . . . Erde, sie . . . . . weinen.	
Vor 185: P. (wendet . . . . . Wiese)	(P. wendet . . . . . Wiese, welche jetzt im Vormittagslichte leuchtet.)	(P. wendet . . . . leuchten.)
Vor 223: (Fernes Glockengeläute, sehr allmählich anschwellend.)	Glocken auf dem Theater (wie aus der Ferne)	Glocken auf dem Theater. Glockengeläute (wie aus weiter Ferne).
Nach 225: G. hat Waffenrock und Mantel des Gralsritters herbeigeholt	G. hat seinen Gralsrittermantel herbeigeholt. . .	
Nachdem der Wald gänzlich verschwunden ist, und Felsenthore sich aufgethan haben, in welchem die Drei unsichtbar geworden sind, gewahrt man, bei fortdauernd anwachsendem Geläute, in gewölbten Gängen Züge von Rittern in Trauergewändern. — Endlich stellt sich der große Saal, wie . . . . Beleuchtung. Die Thüren öffnen sich wieder. Von einer Seite ziehen die Ritter, Titurels Leiche im Sarge geleitend, herein. Auf der anderen Seite wird Amfortas im Siechbette, vor ihm der verhüllte Schrein mit dem „Grale", getragen. In der Mitte ist der Katafalk errichtet, dahinter der Hochsitz mit dem Baldachin, auf welchem Amfortas wieder niedergelassen wird.	Nachdem die Drei eine Zeitlang sichtbar geblieben, verschwinden sie gänzlich, als der Wald sich immer mehr verliert und dagegen Felsengewölbe näher rücken. In gewölbten Gängen stets anwachsend vernehmbares Geläute. Hier öffnen sich die Felsenwände und die große Grals-Halle, wie . . . . Beleuchtung. — Von der einen Seite ziehen die, Titurels Leiche im Sarge tragenden Ritter herein; von der anderen Seite die Amfortas im Siechbette geleitenden, vor diesem der verhüllte Schrein mit dem Grale.	Dunkele gewölbte Gänge. Anwachsendes Glockengeläute. ganze Gralshalle

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
(Gesang der Ritter während des Einzuges.)		
Vor 226: Erster Zug (mit dem „Gral“ und Amfortas).	(Erster Zug mit Amfortas)	
(fehlt.)	Vor 230: (Während die beiden Züge an einander vorbei schreiten.)	
Nach 245: (Der Sarg ist auf dem Katafalk niedergesetzt, Amfortas auf das Ruhebett gelegt.)	Vor 243: Amfortas ist jetzt auf das Ruhebett hinter dem Graistische niedergelassen, der Sarg davor niedergesetzt worden: die Ritter wenden sich mit dem Folgenden an Amfortas.)	davor niedergestellt, die Ritter
(fehlt.)	Vor 246: A. (sich matt ein wenig aufrichtend.)	. . . . . Wenig . . . .
Nach 249: Der Sarg ist geöffnet worden. Beim Anblick . . . . aus.	Der Sarg wird geöffnet. Beim Anblick . . . . aus.	
Vor 250: A. (von . . . . zu der Leiche gewandt).	(von . . . . . zur Leiche gewendet.)	
Vor 269: Die Ritter (sich näher an Amfortas drängend, durch einander.)	(Die Ritter drängen sich näher an Amfortas heran.)	
Vor 273: Amfortas (in wüthender Verzweiflung aufspringend, und unter die zurückweichenden Ritter sich stürzend.)	Amfortas springt in wüthender Verzweiflung auf, und stürzt sich unter die zurückweichenden Ritter.	
Nach 285: Alle sind scheu vor ihm gewichen. Amfortas steht, in furchtbarer Extase, einsam.	(Alles ist scheu vor Amfortas gewichen, welcher in furchtbarer Ekstase, einsam steht.	
(fehlt.)	Nach 296: Parsifal schreitet nach der Mitte, den Speer vor sich erhebend.	Speer hoch vor
Nach 303: Die Knappen öffnen den Schrein: Parsifal entnimmt diesen den „Gral“ und versenkt sich, unter stummem Gebete, in seinen Anblick. Der „Gral“ erglüht: eine Glorienbeleuchtung ergießt sich über Alle. — Titurel, für diesen Augenblick wieder belebt, erhebt sich segnend im Sarge. — Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifal's Haupte. Dieser schwenkt den „Gral“	Parsifal besteigt die Stufen des Weihetisches, entnimmt dem von den Knaben geöffneten Schreine den „Gral“ und versenkt sich, unter stummem Gebete, knieend in seinen Anblick. Allmähliche sanfte Erleuchtung des „Grales“. (Zunehmende Dämmerung in der Tiefe bei wachsendem Lichtscheine aus der Höhe.) Lichtstrahl: hellstes Erglühen des Grales.	

Szenische Bemerkungen (Fortsetzung).

Dichtung.	Klavierauszug.	Orchester-Partitur.
sanft vor der aufblickenden Ritterschaft. —	Aus der Kuppel .... Haupte.	
Kundry .... Parsifal.	Kundry .... Parsifal, welcher den Gral segnend über die anbetende Ritterschaft schwingt.	
Vor 304: Alle (mit Stimmen aus der mittleren, sowie der obersten Höhe, kaum hörbar leise).	Aus der höchsten Höhe. (Volle Höhe). Aus der mittleren Höhe.	
Nach 305: (Der Vorhang schließt sich.)	Der Bühnenvorhang wird langsam geschlossen.	Knappen auf der Szene. Der Vorhang wird langsam geschlossen.

Einzelbetrachtungen.

Parsifal.

Zwischen Wolfram und Wagner tritt eine Analogie zutage: Sie stellen die Hauptpersonen Parzival und Parsifal in den Vordergrund der Handlung. Beide Dichter „erschöpfen sich gleichsam in dem warmen, vollen Leben, das sie ihrem Helden einflößen". (Schrenck, Richard Wagner als Dichter, München 1913, S. 193). Und doch kann der nachgedichtete Parsifal nicht der mittelalterliche Parzival sein oder bleiben! Wäre dies der Fall, so läge statt einer vertiefenden Neugestaltung eine bloße moderne Nachahmung der mittelhochdeutschen Dichtung vor; und hätte Richard Wagner allein sich darauf beschränkt, den Parzival bühnenmäßig zu bearbeiten —, er dürfte nimmermehr den Anspruch auf die Eigenschaft eines Dichters sich anmaßen. Die mittelalterlichen Gedichte, die seine Lieblingslektüre stets bildeten, gestaltete er in edler Form um und gab ihnen ein poetisch-wertvolleres Gewand: „Tristan und Isolde", die „Nibelungen", „Lohengrin", „Tannhäuser", „Parsifal" — all diese Musikdramen tragen den Stempel der genialen schöpferischen Kraft eines neugestaltenden Dichters. So mußte denn der Parzival, ebenso wie die anderen Personen, aus dem Rahmen seiner Zeit heraustreten und, Jahrhunderte überschreitend in modernem Leben erscheinen. Wolfram schuf „aus seiner kirchlich ritterlichen Zeit heraus das reiche Abenteurergedicht, ohne das allverklärende Gralslicht; Wagner schuf aus diesem einzigen Licht das Weihefestspiel des idealen Deutsch- und Christentums, jeder in seiner Art, an seiner Stelle ein Meister deutschen Geistes, deutscher Sprache, einander fern gerückt durch Jahrhunderte deutscher Lebens- und deutscher Weltanschauung"[1]. Dort der rechte Held eines mitteralterlichen Gedichtes, der sich vor allen anderen Rittern

[1] Hans von Wolzogen, Parzival und Parsifal (Wegweiser für Besucher der Bayreuther Festspiele, Bayreuth 1912), S. 193.

auszeichnet durch übermenschliche Kraft und Tapferkeit, aber auch durch höfische Zucht, und dessen hervorstechendste Eigenschaft die Treue, das sittliche Ideal Wolframs, ist, aber nicht Treue in unserem Sinne, sondern in dem mittelalterlichen, wo triuwe bedeutet, wie Gotthold Bötticher treffend bemerkt, „die feste zuverlässige Gesinnung in jeder Beziehung, in allen Lebenslagen, die Gesinnung, an der kein Falsch ist, die Reinheit und Lauterkeit des Gemütes im weitesten Sinne“[1]). — Hier, und darin erkennen wir das Werk des Dichters Wagner, offenbart sich die lebendige Ausgestaltung des mittelalterlichen Helden zu der Person eines „symbolischen Dramas, welches man das religiöse Drama der deutsch-christlichen Weltanschauung nennen dürfte; hier finden wir einen Helden, der als Sieger aus dem Lebenskampf hervorgeht“[2]). Es ist bezeichnend, daß ein rein christliches Moment, der heilige Karfreitag, bei der ersten Lektüre des „Parzival“ (1845) den tiefsten Eindruck auf den Leser hinterließ, und daß dieses später erlebte Moment (1857) den Keim zu dem großartigen Weihefestspiel bildete. Und wie für die Entstehungsgeschichte des ganzen Stückes, so ist auch für das Werden des Helden Parsifal dieser heilige Tag höchst bedeutsam. Denn Wagner, für den die Darstellung des Erlösungshelden der schwierigste Punkt war, wußte, obwohl eine dreiaktige Skizze bereits vorlag (1857), von seinem Parsifal anfangs nur, daß er in höchstem Maße die Eigenschaft des Mitleides, das sich nicht nur auf die Mitmenschen, sondern auch auf Tiere und Natur erstreckt, in sich birgt. Er schrieb hierüber an seine Freundin Mathilde Wesendonk (Venedig, 1. Oktober 1858): „Wenn daher dieses Leiden einen Zweck haben kann, so ist dies einzig durch Erweckung des Mitleidens im Menschen, der dadurch das verfehlte Dasein des Tieres in sich aufnimmt und zum Erlöser der Welt wird, indem er überhaupt den Irrtum alles Daseins erkennt (diese Bedeutung wird Dir einmal aus dem dritten Akt des Parzival am Karfreitagsmorgen klar werden)“. Das Mitleiden, das war die Grundeigenschaft des späteren Parsifal, der vorher nicht isoliert dastand, als Hauptheld zum Parsifaldrama, sondern der einer ursprünglichen Tristan-Conzeption angehörte, in der der Dichter den nach dem Grale suchenden Parzival zu dem in Kreols Mauern an der Sehnsucht

[1]) G. B., Parzival, Berlin 1893, S. 66.

[2]) H. St. Chamberlain, Richard Wagner, München 1911, S. 439ff.

nicht sterben könnenden Tristan pilgernd gelangen lassen wollte. Sogar eine bestimmte Melodie, so berichtet Hans von Wolzogen, habe den Gralssucher charakterisiert: „Da wäre denn die Weise des Gralssuchers wirklich hineingeklungen in die des Nachtgeweihten“[1]). Ja, selbst in dem zwischen den Jahren 1854—56 entstandenen dreiaktigen Tristan-Entwurf finden wir noch Parzival (im dritten Aufzug), den „Entsagenden als den Mitleidigen“. Und zwei Jahre später (Sommer 1858) findet Mathilde in einem Briefe von ihrem Freunde ein Notenblatt vor, dessen wenige Takte sicher noch aus dem Ur-Tristan stammen und den Gralssucher schildern: „Wo find' ich dich, du heilger Gral, dich sucht voll Sehnsucht mein Herze.“ Nach einem Jahre (30. Mai 1859) berichtet Wagner seiner Freundin: „Und noch dazu hat's mit dem Parzival eine Schwierigkeit mehr. Er ist unerläßlich nötig als der ersehnte Erlöser des Anfortas. ... Somit ist Parzivals Entwicklung, seine erhabenste Läuterung, wenn auch prädestiniert durch sein ganzes sinniges, tief mitleidsvolles Naturell, wieder in den Vordergrund zu stellen. Und dazu kann ich mir keinen breiten Plan wählen, wie er dem Wolfram zu Gebote stand: ich muß alles in drei Hauptsituationen von drastischem Gehalt so zusammendrängen, daß doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt.“ Freilich, wie er das ausführen müsse, das war dem Meister geradezu ein Rätsel, so daß er in demselben Brief schreibt: „Und — solch eine Arbeit sollte ich mir noch vornehmen? Gott soll mich bewahren! Heute nehme ich Abschied von diesem unsinnigen Vorhaben. Das mag Geibel machen und Liszt mag's komponieren!“ Und wahrhaftig, 1860 erleben wir noch keine wesentliche Entwicklung im Werden des Parzival! Wagner erwähnt[2]) nur, daß „Parzival, der Dumme, ins Land kommt“, daß er die rätselhafte Gralsbotin trifft, die sich an ihn heftet: „Ihm graust es — aber auch ihn zieht es an: er versteht nichts“; und er berichtet, daß Parzival der qualvollen Szene des Anfortas beiwohnt (1. Akt), daß Kundry, die ebenfalls zugegen ist, „mit wunderbarem Forschen (sphinxartig) auf ihn blickt, der aber dumm ist, nichts begreift, staunt — schweigt, und schließlich hinausgestoßen wird“; sein „ritterlicher Mut“ führt ihn sodann (im zweiten Akt) zum „selt-

[1]) Glasenapp II, 258.
[2]) Brief an Math. Wesendonk, ca. 1. Aug. 1860, Paris.

samen Schlosse", wo er „das wunderbar zauberische Weib findet". Das ist alles, was Wagner über seinen Parsifal erwähnt, und der Meister fügt hinzu: „Hier heißt's, Dichter schaffe!" Wenige Tage darauf freilich muß er seiner Freundin noch mitteilen: „Vom Parzival kann ich Ihnen heute auch nicht weiter erzählen, da geht noch alles sehr embryonisch und unaussprechlich her"[1]).

Um so verwunderlicher ist es, daß nur fünf Jahre später (1865) im ausführlichen Münchener Entwurfe der Held im wesentlichen bereits die Gestalt angenommen hat, wie sie uns in der Versdichtung entgegentritt. Mir will daher scheinen, daß Wagner in dieser Zwischenzeit (1860—65) Kenntnis genommen hat von Rudolf von Ems' Legende „Barlaam und Josaphat". Ob er nun eine Übersetzung des lateinischen Originals, eine ausführliche Inhaltsangabe, wie sie 1841 von F. W. Genthe erschienen war[2]), oder sonst eine Bearbeitung der Legende gekannt und benutzt hat, bleibe dahingestellt. Jedenfalls las er in der Einleitung San Martes zum Parzival: „Unser Gedicht gehört nicht zu denjenigen, deren Tendenz es ist, auf Kosten des Heidentums den christlichen Glauben zu feiern, wie z. B. im Barlaam und Josaphat' geschieht." Daraufhin studierte Wagner wohl dieses mittelalterliche Gedicht, in dem er seinen Parsifal gleichsam wiederfinden konnte. Denn auch in „Barlaam und Josaphat" ist der Held ein junger Königssohn von herrlichem Aussehen (ez wart nie kindes schoener lîp in dem lande mê gesehen). Da bei seiner Geburt von den 55 Weisen, die des Kindes Zukunft deuteten, einer, welcher „hâte künsterîchen sin vur die andern alle", prophezeite, daß der Sohn im Gegensatz zu seinem Vater ein Freund der Christenheit würde

(„an kristen leben er sich begît
und wirt der kristen bluome
mit kristenlîchem ruome"),

läßt der heidnische Vater, der das Christentum über alle Maßen haßte, den jungen Josaphat in aller Einsamkeit erziehen (vergl. Parzival in der Waldeseinsamkeit!), und als dieser sieben Jahre alt geworden, in „einen wünneclîchen palas" bringen, wo er in rechter

[1]) Paris, 10. August 1860.

[2]) Deutsche Dichtungen des Mittelalters, Eisleben, 1841.

heidnischer Lehre gedeihen sollte. Mit dem Tode wurde bedroht, wer dem Knaben vom Christentum oder von Christus Kunde brächte und wer ihm von den Leiden und Plagen in der Welt oder vom Tode etwas erzählte (vergl. das Gebot der Mutter Parzivals an das Gesinde!) Der strenge Befehl des Heidenkönigs ist umsonst gegeben: Josaphat erbittet von seinem Vater eine „gewisse Milderung seiner Bewachung" („ich wolde gerne vür diu tor und sehen, waz dâ waere vor. . . . ich wolde man und dar zu wîp und ander dinc vil gerne sehen") und setzt sie auch, dem Vater zur Sorge, durch. Auf seinen Spaziergängen lernt er Krankheit, Alter und Tod kennen und wird schließlich durch den weisen und frommen Eremiten Barlaam bekehrt, der ihm (ähnlich wie Wolframs Trevrizent) die Grundwahrheiten des Christentums auseinandersetzt. Der König erfährt von der inneren Wandlung seines Sohnes und gerät darob in heftigen Zorn und Schrecken (vergl. den Schrecken der Herzeloyde, als der Sohn von der Begegnung der Ritter erzählt!). Aber Josaphat „überwindet seine Gegner in einer öffentlichen Disputation" und macht sogar seinen Vater in seinem heidnischen Glauben wankend. Dies bemerken die Götzenpriester, und sofort wenden sie sich an den Zauberer Theodas (Klingsor vergleichbar), der den König der heidnischen Religion erhält und der unter Zustimmung Aveniers den teuflischen Plan durchsetzt, daß von nun an den Sohn statt Jünglingen nur Jungfrauen im Palast umgeben, die ihn durch ihre Schönheit und Liebenswürdigkeit verführen und dadurch dessen frommen Christenglauben zum Wanken bringen sollten. Dies gelingt ihnen aber ebenso wenig wie dem von Theodas zwischen Josaphat und die schönen Jungfrauen gestellten Teufel, der „als Engel des Lichts" „in beiden Seelen das sittliche Urteil und die religiöse Klarheit in ihr Gegenteil verwandeln"[1]) soll, noch gelingt es der märchenhaft schönen Tochter des heidnischen Königs von Syria, die von Josaphat die Taufe annehmen will, wenn er sich ihr in Liebe ergebe. Der Jüngling bleibt standhaft: mit Gebet und Fasten, und durch Kasteiung bezwingt er die erwachte Sinnlichkeit und wird so bewahrt[2]). Und als er gar noch in einer Vision neben einem wundervollen, blühenden Paradiesgarten (dessen

---

[1]) Robert Petsch, Zur Quellenkunde des „Parsifal" (Rich. Wagner-Jahrbuch 1912).

[2]) Genthe, 265.

Naturpracht entspricht der in Klingsors Zaubergarten) einen Ort sieht[1]), wo Unflat und böser Geruch herrschte, wallendes Feuer hervorbrannte, Hagel, Pech, Schwefel und Schlangen die armen Seelen derer peinigten, welche unkeusch gelebt hatten, und als er obendrein noch eine Stimme vernimmt, die ihm verkündigt, daß hier die Unkeuschheit ihren Lohn fände, ist er vollends gerettet. Und wie Parzival zum Gral und zu Gurnemanz, dem „heiligen Einsiedel" zurückstrebt, so sucht Josaphat den Eremiten Barlaam, seinen greisen Lehrer, auf. Noch ein Mal, ein letztes Mal, sucht der Zauberer den Helden mit seinen Teufeln zu überwinden; vergebens: Josaphat besiegt sie durch Gebet und mit dem Zeichen des Kreuzes. (Im Parsifal wird Klingsor selbst mit seiner Herrlichkeit durch das heilige Kreuzeszeichen der geschwungenen Lanze vernichtet).

Im großen und ganzen entspricht der äußere Lebensgang Parsifals, mehr noch als der von Wolframs Parzival dem des jungen Josaphat. Gewiß, auch Eigenschaften des mittelalterlichen Parzival finden wir bei Wagners Erlösungshelden, Eigenschaften, die sich wiederum in der Legende Rudolfs von Ems vorfinden. Ja, man möchte behaupten — und diese Untersuchung wäre äußerst lehrreich und dankbar — daß, wie auch Petsch in seiner Abhandlung meint, wirkliche Einflüsse der Barlaamlegende auf die mittelalterlichen Parceval-Dichtungen nicht ausgeschlossen sind. Das Bild, das Wagner über Parzival nach der Lektüre des mittelalterlichen Gedichtes erhielt, war ein nicht gerade günstiges. Wenn der Dramatiker in dem bedeutungsvollen Briefe (30. Mai 1859) an Mathilde Wesendonk von Wolfram erklärt, er „hänge Begebnis an Begebnis, Abenteuer an Abenteuer", wenn er vom mittelalterlichen Parzival tadelnd spricht: „seine Verzweiflung an Gott ist albern und unmotiviert, noch ungenügender seine Bekehrung. Das mit der Frage ist so ganz abgeschmackt und völlig bedeutungslos", so hat Wagner recht mit seiner Behauptung: „Hier müßte ich also rein alles erfinden". Äußerlich entspricht der Lebensgang des mittelalterlichen Helden im allgemeinen dem von Wagners Parsifal. Folgende Epochen lassen sich an Wolframs Parzival beobachten, die wir ähnlich im Musikdrama wieder antreffen: Die Kindheit verbringt Parzival in abgeschlossener Waldeseinsamkeit

---

[1]) Genthe, 265.

bei der Mutter. Mit der Trennung von ihr beginnen die Jugendereignisse des „tumben knaben“. An Artus' Hofe wird er Ritter. Bei Gurnemanz wird er „wissend“ durch dessen väterliche Ermahnungen, insbesondere auf dem Gebiete des Ritterwesens. Von dem klug erfahrenen Gastgeber lernt er viel. Die Früchte zeigen sich in seinen ruhmvollen Heldentaten. Aber noch fehlt ihm die sittliche Reife: das Königtum des Grals hat er sich durch sein mitleidsloses Schweigen verscherzt. Diese Unterlassungssünde hat er schwer zu büßen: Kundrie verschmäht ihn vor den Tafelrundlern; seine Ehre ist verletzt. Er sagt sich von Gott los und zieht nach Gral und Seelenfrieden vergeblich suchend in der Irre umher. Erst am Karfreitag vollzieht sich unter den gutgemeinten Worten des frommen Trevrizent seine innere Wandlung. Nun erst ist er sittlich gereift; jetzt findet er nach verschiedenen Heldentaten seine Ehre wieder und ist würdig, das Gralskönigtum zu übernehmen. Wagner, der ein „Weihefestspiel des idealen Deutsch- und Christentumes“ schuf, ließ alles, was an die kirchlich-ritterliche, höfische und abenteuerreiche Zeit des Mittelalters erinnert, fallen. Parsifal erscheint weder an der Tafelrunde des Artus, wo er (bei Wolfram) zum Ritter geschlagen und hernach von Kundrie verleugnet wird; es fehlt des Gurnemanz' Unterweisung in weltlichen ritterlichen Dingen, es fehlen vor allem die endlosen Abenteuergeschichten, sowie die episodenhaften, anschaulich geschilderten Begebenheiten, von denen Wagner sagte: „Schön sind nur einzelne Schilderungen, in denen überhaupt die mittelalterlichen Dichter stark sind: da herrscht schön empfundene Anschaulichkeit.“ Wohl finden sich Parzivals Eigenschaften in dem Helden des Dramas wieder: das „tumbe“, torenhafte Wesen, das Mitleiden mit Menschen und Tieren, Liebe und Treue, Freundschaft, Aufrichtigkeit und ernstes Bemühen im Handeln, Wohlwollen, Ehrgefühl und ritterliches Wesen, — und doch welch ein Unterschied liegt in der Darstellung aller dieser Eigenschaften. Der mittelalterliche Dichter beleuchtet sie in episch breit erzählten Episoden; der Dramatiker vertieft sie und schildert sie nicht, sondern läßt sie aus dem Handeln des Helden heraus erkennen. Vor allem — Wagner schrieb diese hauptsächliche Gestaltung seines Parsifal bereits am 30. Mai 1858 seiner Züricher Freundin — war „Parzivals Entwicklung, seine erhabenste Läuterung, wenn auch prädestiniert durch sein sinniges, tief mitleids-

volles Naturell, . . . in den Vordergrund zu stellen"; der Dramatiker mußte „alles in drei Hauptsituationen von dramatischem Gehalt so zusammendrängen, daß doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt". Neu gestaltet und besonders vertieft ist Parsifals Beziehung zu Amfortas, Kundry, Klingsor und vor allem zum heiligen Gral. — Die Heldenfigur des Parsifal reizt aber nicht nur zu Vergleichen mit Wolframs Parzival, mit Rudolfs Josaphat, sondern auch mit Siegfried und der Jungfrau von Orleans. Und es ist ganz gewiß, daß die letztgenannten Personen dem Dichter bei der Abfassung seines Dramas vorschwebten. Mit Siegfried hat Parsifal den „Schmelz der Jugend"[1]) gemeinsam. „Unschuldig und rein, abenteuerlustig und mutig, stehen beide da, von einem frischen, tatenfrohen Willen bewegt". Beide Knaben werden von der Sehnsucht, die Welt kennen zu lernen, Abenteuer zu bestehen, gewaltig erfaßt, und voller Neugier verlassen sie die Lieben der Heimat. Freilich — beim Eintritt in die Welt bereits zeigt sich in ihren Handlungsweisen der große Unterschied, der zwischen den Jünglingen besteht[2]).

Ebenso weist auch die Gestalt der Jungfrau von Orleans mit der Natur des Parsifal verwandte Züge auf, die Wagner selber gern verglich. So erklärte er bei der musikalischen Ausgestaltung des zweiten Parsifal-Aktes: „Mit dem Gott in ihrem Innern seien solche Wesen durch einen, in ihren Entwicklungsjahren empfangenen großen Eindruck, der Sinnenlust auf ewig entrissen; der Naturtrieb in ihnen völlig umgeschlagen: das sei das große vorbildliche Erlebnis aller Heiligen. Beim Heiland sei diese Umkehr, dieses Umschlagen sozusagen vom Mutterleibe aus, prädestiniert gewesen"[3]).

So vereinen sich in der späteren, ausgeführten Gestalt des Parsifal die Naturen des Wolframschen Parzival, des Josaphat in Rudolfs Legende, des Siegfried und der Jungfrau von Orleans. Aber nicht genug: der Dichter selbst ist im Wesen des Parsifal verkörpert. Wie Goethe dem Tasso seine Natur lieh, so ziehen sich von Wagners Persönlichkeit geheime Fäden zu der seines reinen Toren. Parsifal ist — wie Wagner — ein Genie. „Er

[1]) E. v. Schrenck, Rich. Wagner als Dichter, München 1913, S. 212.
[2]) Schrenck führt diesen Unterschied gut aus.
[3]) Glasenapp, VI, 125.

ist es durch die unbeugsame Kraft seines Willens, verbunden mit seiner besonderen Gabe, die Wirklichkeit als ein „Weltenwahnsumnachten“ zu erkennen, es zu durchschauen und nun, in einem eigenen Wahngebilde, die tiefer liegende Wahrheit zu erfassen, um, von ihrem Lichte, Taten siegreich zu vollbringen, deren Ausführung sonst jedem vergeblich dünken müßte“: „Insofern“ — so fährt Chamberlain („Richard Wagner“, S. 441) fort — „birgt ein Vergleich zwischen Wagner und Parsifal mehr Wahrheit als jeder andere; wenngleich solchen Betrachtungen gewiß kein allzugroßer Wert beizumessen ist.“ Und doch sind solche Betrachtungen des öfteren durchaus notwendig, und es liegt eine sinnige Wahrheit in Zimmermanns Worten[1]): „nur als ein Gleichnis seines Künstlerlebens und -erlebens sehe ich jetzt den ‚Parsifal‘ an, mir wohl bewußt, daß damit die Lebens- und Sinnfülle des Werkes durchaus nicht erschöpft ist“. Wie will man sonst das Doppelwesen von Parsifals Seele verstehen? Wie viele können und wollen nicht begreifen, daß im Innern des Erlösungshelden sich so immense Gegensätze vorfinden! Die anfechten, daß in dem „äußerlich rauhen, kampflustigen, tatenfrohen Helden, bei dem ein unbändiger stürmischer Wille zunächst der auffallendste Charakterzug ist“ (Chamberlain), eine selbst noch im Mannesalter überaus zarte Seelenanlage existiere, so daß Parsifal bei allem Heldenmut zuweilen in ein heftiges Zittern verfalle oder auch Ohnmachtsanfällen nahe sei. Es gebe keine solche Naturen, meinen viele, und doch: man lese nur Wagners Briefe, seine Lebensbeschreibung, Glasenapps bekannte Biographie oder auch sonstige Werke, die über den Meister handeln, und man wird finden, daß der Dichter-Komponist nicht nur ein tatkräftiger, kampfesfreudiger Mensch ist, der kühn all die zahlreichen Hindernisse und Nöte zu überwinden weiß, sondern der auch ein Mann ist, der so zart besaitet ist, daß ihn die Leiden der Mitmenschen, ja die der Tiere unendlich quälen, daß er mit ihnen fühlt und leidet und daß er — es kam nicht selten vor — nach inneren Erregungen gerade wie Parsifal in heftiges Zittern verfällt, das seinem Gesundheitszustand zuweilen äußerst gefährlich war. Und der Kampf gegen Klingsors Geist und Reich —, ist er nicht Wagners Kunsterleben

[1]) Dr. Rich. Z., Das Künstlerdrama in Wagners Parsifal, 7. Wagnerheft („Musik“).

entsprungen? Wir wissen: „Wie kein anderer hatte er den Hang der europäischen Theaterwelt ersehen, er kannte die Zauberkünste der jüdisch-französisch-italienischen Oper, er beherrschte ihre berückenden Mittel wie kein anderer: ihm winkten die goldenen Ernten auf ihren Gefilden; ein stürmisches Verlangen nach Freiheit des persönlichen Lebens, nach Getragensein auf wohliger dienstbarer Woge des Lebens jagte durch seine Adern — und er kehrte sich ab von Klingsfors Lustreiche, jener ernsten erhabenen Kunst zugewandt, der er unter langen Entbehrungen und Kämpfen unerhörter Art eine reine Stätte zu bereiten gewillt war" (Zimmermann).

So erschließt sich erst jetzt, nachdem wir die Momente der Entstehungsgeschichte des Helden kennen gelernt haben, völlig das Wesen des Wagnerschen Erlösungshelden Parsifal, das wir aber nicht im arischen Sinne Leopolds von Schröder aufgefaßt wissen wollen, der in verfehlter mythologischer Methode reine Phantasie, subjektive Auslegung, keine haltbare Erklärung gibt. (Vgl. Leop. v. Schröder, „Der arische Naturkult als Grundlage der Sage vom heiligen Gral", Bayreuther Blätter 1911, S. 182ff.; ferner L. v. S. „Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth" (1911) und dazu das Referat Wolfgang Golthers in der deutschen Literaturzeitung 1911, 23. Dezember).

Im folgenden müssen wir etwas bei der Betrachtung des Namens „Parsifal" verweilen. Bekanntlich heißt im Entwurf der Held noch wie bei Wolfram: „Parzival", erst seit dem 13. oder 14. Februar 1877 entschied sich der Dichter für die Schreibweise „Parsifal", die besonders von philologischer Seite aus beanstandet wurde[1]). Es ist interessant, daß alle Bearbeiter der Parzival- und Gralssage je nach Sinn und Geschmack den Namen ihres Helden anders deuteten und schrieben, daß diese Bezeichnung eine Steigerung erfuhr bis zu einem gewissen Höhepunkt, der in der ästhetisch-ethisch wertvollen Deutung des Musikdramatikers gipfelt.

Kristian von Troyes nennt seinen Helden: „Perceval" (auch Perchevax) und erläutert den Namen mit „Taldurchstreifer":

„a droit as a non Perchevax
car par vous est li vax perchiez"[2]).

[1]) Vergl. hierzu Hans v. Wolzogen, Wagneriana, S. 162ff.
[2]) San Marte, Anm. S. 349.

Im Wälschen heißt „Peredur“ der Allersüßeste, Allerholdeste, und bezeichnet seine strahlende Schönheit — Peredur stammt ja von einem Feengeschlechte ab —, ein Name, der an den Kosenamen in Wolframs Parzival erinnert: cher fîz, bêâ fîz.

Tiefer ist die Deutung Wolframs, der den Begriff des percer festhält und ihn in Zusammenhang bringt mit den Furchen des Schmerzes, die Parzival in seiner Mutter Herzen zieht:

„deiswâr du heizest Parzivâl.
der name ist rehte enmitten durch.
grôz liebe ier solch herzen furch
mit dîner muoter triuwe:
dîn vater liez ir riuwe“ (140, 17).

In besonders sinniger Weise nennt und schreibt Richard Wagner seinen Helden: „Parsifal“, und was dem mittelalterlichen Dichter nicht glückte —, ihm gelang es, mit dem gewählten Namen das gesamte Wesen seines Helden zu bezeichnen. Wagner las bei der Lektüre des Parzival in der Übersetzung von Simrock und San Marte auch die Anmerkungen der Herausgeber und fand über die Schreibweise folgende Sätze: „Wenn nämlich Görres (Lohengrin S. 6) diesen Namen aus dem Arabischen ableitet, wo Parseh Fal der reine oder arme Dumme bedeute, so paßt dies allerdings auf Parzivals Jünglingsnatur, doch kann es auch ein zufälliges Einstimmen sein, da wir keinen Grund haben, zur Erklärung des Namens eines Fürsten von Anjou die arabischen Wörterbücher zu befragen“[1]). Der Meister, der 1845 schon einmal die Lohengrinausgabe von Görres benutzte, las darüber an der von Simrock bezeichneten Stelle[2]): „Wir wissen nicht, ob es allein Spiel des Zufalls ist, daß selbst der Name des Helden Parci-fal (so schreibt ihn Görres in seinem Lohengrin-Epos) auf ganz ungezwungene Weise aus dem Arabischen sich ableiten läßt: Parsi oder Parseh Fal, d. i. der reine oder der arme Dumme, oder thumbe in der Sprache des Dichters, in welchem Charakter er auch durch den ganzen Verlauf vortrefflich gehalten ist“. Was konnte Wagner willkommener sein als diese Namensdeutung, die der Idee des Dramas künstlerisch völlig entsprach? Und paßt es

[1]) Simrock, Einleitung zum „Parzival“ (1842), S. 494.
[2]) Görres, Lohengrin, Heidelberg, 1813.

nicht vorzüglich, daß Gamuret vor seinem in Arabien erfolgten Tode seinen Sohn mit dem aus dem Arabischen hergeleiteten Worte Parsifal begrüßt:

> „Dich nannt' ich, tör'ger Reiner,
> Fal parsi, —
> Dich, reinen Toren: „Parsifal".
> So rief, da in arab'schem Land er verschied,
> dein Vater Gamuret dem Sohne zu,
> den er, im Mutterschoß verschlossen,
> mit diesem Namen sterbend grüßte".

Außer der doppelten Deutung und Schreibweise des Namens „Parsifal" und außer einigen anderen wenigen Änderungen und Verschiedenheiten gleicht der Erlösungsheld des Dramas dem des Münchener Entwurfes. Die Herkunft, die Vorgeschichte Parsifals bis zu seinem Eintritt in das Gralsreich, sein Handeln vom Anfang bis zum Schlusse des Dramas — alles findet sich in der Prosa- und Versdichtung. Wir vermissen nur die wundervollen dramatischen Steigerungen der Exposition des Bühnenweihfestspieles: im Drama werden wir in verschiedener Weise auf den kommenden Retter spannend vorbereitet; in der Prosadichtung spricht bloß eine einzige Stelle von dem künftigen Erlöser: das Zeichen des Grales mit den Rätselworten „mitleidend leidvoll wissend ein Tor wird dich erlösen!" Auf die verschiedenen Schilderungen des Auftretens Parsifals, die Tadelsworte und Fragen des greisen Gurnemanz, die Antworten Parsifals usw. sind wir schon oben[1]) näher eingegangen. Nur ein Unterschied zwischen Wolframs und Wagners Darstellung sei hervorgehoben: „Wolframs Parzival bittet zwar für das Leben der auf Befehl seiner Mutter von den Knechten verfolgten Waldvöglein, aber er jagt selber die Tiere des Waldes. Dagegen entspringt (in der Prosa- und Versdichtung) der Erlegung des wilden Schwanes in Parsifals Seele die erste Mitleidsregung"[2]). — Wirken die Antworten und Fragen Parsifals im Gespräch mit Gurnemanz und Kundry bereits im Entwurf naiv und kindlich, so erfahren sie doch im Drama eine unendlich feine, psychologische Vertiefung, die Wagner als den Kenner der Kindesseele charakterisiert, und die zeigt,

[1]) Vergl. Seite 33ff.

[2]) Wolfgang Golther, Zur deutschen Sage und Dichtung, Leipzig, 1911.

mit welcher Liebe und mit welch scharfer Beobachtung Wagner das Seelenwesen seiner eigenen Kinder studierte. — Ja, ein reiner Tor ist Parsifal! Er weiß nicht, daß er eine große Schuld begangen, er weiß nicht seinen Heimatsort, kennt nicht seinen Vater, nicht einmal seinen eigenen Namen vermag er zu nennen. Was er weiß, ist, daß er eine Mutter hat, die Herzeleide heißt, daß sie (im Entwurf fehlt diese Angabe) „in Wald und auf wilder Aue" heim waren. Wie aber diese Antworten aus Parsifals Munde kommen, das ist von Wagner geradezu meisterhaft geschaffen und beruht auf tiefster Kenntnis der kindlichen Seele. Was ging auch den fröhlichen Jungen draußen im Walde der Name des verstorbenen Vaters, die Geburtsstätte, ja sein eigener Name an? Drum schämt er sich jetzt seiner Unwissenheit durchaus nicht und begegnet den Fragen Gurnemanz' mit der munteren, kurzen, stereotypen Antwort: „Das weiß ich nicht!" Als aber dann der alte Mann vom Jüngling erfahren will, wer ihm den Bogen gab, da leuchtet dessen Antlitz heiter auf; nun erinnert sich Parsifal an seine Lieblingsbeschäftigung in früher Jugend und antwortet gar stolz, ohne jedoch zu prahlen: „Den schuf ich mir selbst, vom Forst die rauhen Adler zu scheuchen"; und als schließlich Kundry von seiner Jugend erzählt, da werden mit einem Male alle Erinnerungen an besondere Jugendereignisse wach: Hastig sprudelt — nach echter Bubenart — aus seinem Munde ein gewaltiger Redeschwall, und Parsifal berichtet aus vergangenen Tagen. Dabei beobachte man die im Entwurf fehlenden von Wagner wundervollen psychologischen Schilderungen! Allein die Fortsetzung der Worte Kundrys durch Parsifals überleitende Worte: „Ja! — und einst . . . ." — wie entspricht sie dem Wesen eines Kindes! Daß nur ja nicht Kundry, das Weib, aus seiner Jugend alles plaudert! Er läßt sie gar nicht recht ausreden und fährt hastig fort: „Ja! und . . .!" Welch' köstlicher Gegensatz zwischen den wortkargen Antworten „Das weiß ich nicht" und hier diesem freudigen Erzählen! Und wie entzückend bringt Wagner das törichte Wesen seines Helden zum Ausdruck, wenn er ihn statt abstrakter Begriffe konkrete, umschweifende Worte reden läßt! So sagt Parsifal statt Rosse „schöne Tiere", statt Ritter „glänzende Männer", statt Riesen „große Männer". Ganz natürlich, woher soll er auch all' die Ausdrücke wissen! Die welterfahrene Kundry,

ja, die darf berichten, „Schächer und Riesen traf seine Kraft“. So kennt der reine Tor auch nicht den Unterschied zwischen Gutem und Bösem, nur das bloße Gefühl für das Gute ruht in ihm. Seiner Mutter Bild ruht fest in seines Herzens Schrein verschlossen, sie liebt er über alle Maßen. Daher gerät der „freisliche Knabe“ in furchtbare Aufregung bei der Botschaft Kundrys vom Tode der geliebten Mutter. Der Drang zur Tat, der starke Wille kommt zum Durchbruch: Parsifal springt wütend auf Kundry zu und würgt sie an der Kehle. Aber diese Heftigkeit des Gefühls, — sie „hat ihren letzten Grund in der Zartheit und leichten Erregbarkeit seines inneren Lebens“[1]). Es nimmt darum nicht wunder, wenn der junge Hitzkopf auf die ernste Mahnung des ihn zurückhaltenden Gurnemanz hin lange „wie erstarrt“ dasteht, dann „in ein heftiges Zittern“ gerät und schließlich die Worte stammelt: „Ich — verschmachte“. — Und diesen „reinen Toren“, der bis dahin sein Leben in Jugendfröhlichkeit auf Abenteuern im Wald, auf der Heide fristete, den führt Gurnemanz jetzt in die Gralsburg, in jenes wundervolle, der Welt entlegene Heiligtum, wo er die seltsamsten Dinge schauen muß, die der Waldknabe natürlich nicht versteht. Das zeigt uns die Prosa- und Versdichtung. Im Drama heißt es: Parsifal bleibt „starr und stumm“ wie gänzlich entrückt, zur Seite stehen; ähnlich lesen wir im Entwurf: „Parzival, welcher staunend sprachlos und ohne Bewegung dasteht“. Der Jüngling wagt nicht, die feierlichen Vorgänge, die so seltsam und ihm so neuartig sind, zu unterbrechen; nur einmal führt er „bei dem vorangegangenen stärksten Klageruf des Amfortas eine heftige Bewegung nach dem Herzen“ aus, „welches er krampfhaft eine Zeitlang gefaßt hielt“. Im Entwurf steht: „Nur bei Anfortas Klagen fuhr er einmal mit der Hand hastig nach dem Herzen.“

Das Auftreten und Handeln Parsifals im zweiten Aufzuge und deren verschiedene Darstellungen im Entwurf und Drama haben wir ebenfalls oben dargelegt; wir verweisen, um Wiederholungen zu vermeiden, auf diese Ausführungen. Hervorgehoben sei nur, daß auch im zweiten Akt Wagner bestrebt war, das unschuldig-torenhafte Wesen seines Helden psychologisch genauer

[1]) Schrenck, S. 196.

wiederzugeben. So heißt es im Entwurf nur: „Parzival gibt auf das Liebeswerben der schönen Frauen hin „staunend, aber gänzlich unbefangen, dem was ihm ein Kinderspiel dünkt, sich hin, ohne sich einen Ernst der Lage ankommen zu lassen. . . Parzival verhält sich immer wie zu einem Kinderspiel: will nichts begreifen und zeigt vor allem keinen Ernst". Wie köstlich dagegen ist diese Szene im Drama dargestellt! Wie geziert und verschämt klingt die im Entwurf fehlende Frage: „Nenn' ich euch schön, dünkt euch das recht?" Dies Treiben der Mädchen ist ihm so neu, daß er verwundert zuschaut, ohne sich von der Stelle zu rühren. Auch sprechen kann er nicht, oder doch nur wenig; er will nur schauen. Und wenn der Dichter in charakteristischer Weise all die Mädchen fleißig und viel schwatzend fortführt, Parsifal antwortet nur ganz kurz auf die gestellten Fragen mit: „Das möcht ich nicht" oder „Das tu ich gern". Selbst als die Frauen in herrlichen Blumengewändern vor ihm erscheinen, dabei zart Wange und Kinn ihm streicheln, bleibt er in heiterer Ruhe mitten in ihrem Kreise stehen und hat nur Empfindung für das, was seinen Sinnen angenehm ist und was er noch nie erlebt hat. Sprach er vorher: „Noch nie sah ich solch zieres Geschlecht", so meint er jetzt schlicht: „Wie duftet ihr hold! Seid ihr denn Blumen?" Nur als die Mädchen gar zu zudringlich sind, wehrt er sanft ab und ist unwillig, daß sie sich seinetwegen streiten; endlich scheucht er sie ärgerlich von sich und will fliehen, ihnen in kindlicher Freude überlegen zurufend: „Laßt ab! Ihr fangt mich nicht!"

Endlich ist der Erlösungsheld im 3. Akte des Dramas ganz das Spiegelbild des Helden im Entwurfe; nur wenige Änderungen und Zusätze finden sich. Auch diese Unterschiede sind bereits oben ausgeführt.

So ist Parsifal, im Entwurfe bereits wie in der späteren Versdichtung, verkörpert als „der reine, schlichte, deutsche Heilandsglaube, frei von allem Dogma, geläutert von jüdisch-alttestamentlichen Bestandteilen, vertieft durch indische Weltweisheit zur Religion des Mitleids mit allen Kreaturen, insbesondere mit den Tieren, ritterlich erstarkt zu tatenkräftiger Liebe"[1]).

---

[1]) Wolfgang Golther, Zur deutschen Sage und Dichtung, 1911.

Amfortas.

Die von Wagner aus Wolframs Gedicht in sein Musikdrama übernommenen Personen: Parsifal, Gurnemanz, Kundry, Gawan, Titurel, — sie alle haben individuelle Wagnersche Färbung erhalten und sind im Weihefestspiel als Wolframsche Gestalten beinahe nicht wiederzuerkennen. Auch Amfortas ist nicht sklavisch übernommen; auch er und sein Handeln erfuhren die verschiedensten Änderungen. Immerhin fällt doch eine gewisse Verwandtschaft zwischen Wolframs Anfortas und Wagners Amfortas auf, und es nimmt wunder, daß von Anfang an gerade diese Person in der Idee Wagners so gezeichnet war, wie sie sich dann in der ausgeführten Dichtung wiederfindet. Mehr noch: Amfortas drängte sich in der Konzeption des Parsifal-Dramas von Urbeginn an so in den Vordergrund, daß es den Anschein hatte, als würde er die Hauptperson des Stückes werden. Und daß er später keine wesentliche Veränderung erhalten hat, liegt vielleicht auch darin begründet, daß eine solche Persönlichkeit nur bei Wolfram, nicht bei Rudolf von Ems vorhanden war. Wagner, der von sich selber behauptete: „Das Mitleiden erkenne ich in mir als stärksten Zug meines moralischen Wesens“, nahm von der ersten Lektüre des „Parzival“ an (1845) herzlichen Anteil an den Leiden des schwergeprüften Helden im Wolframschen Gedicht. Dort folgt Titurels Enkel Anfortas — so heißt er in Wolframs Parzival — als ältester Sohn seinem Vater Frimutel in der Herrschaft über den Gral, läßt sich trotz des Grals Verbot in einen Liebeshändel mit der Orgeluse von Logrois ein und erficht in ihrem Minnedienst auf Abenteuern zahlreiche Siege. Bei einem Speerkampf aber wird er von einem Heiden mit einem giftdurchtränkten Speer verwundet, und zur Strafe für diese sündige Liebe heilt die schmerzende Wunde nicht zu. Heilkräuter und Salben, die man in Hülle und Fülle zur Linderung der Schmerzen herbeiholt, helfen nicht, selbst der Anblick des Grales bringt keine Besserung, — unentwegt wird Anfortas, der „fröuden laere wirt ûf Munsalvaesche, des herze dô vil siufzec was“, auf seinem kostbaren Krankenbett von seinen Leiden geplagt. Und doch würde, so verkündet die Gralsinschrift, welche die Ritter bei ihrem Gebete lasen, dem gequälten Gralskönig Rettung zuteil werden, wenn ein Ritter erschiene, der noch bis

zur ersten Nacht, ohne von den Gralsrittern dazu gemahnt worden zu sein, die Frage nach dem Leiden des Anfortas richtet. Diesen Auserlesenen trifft der verwundete Gralskönig, angetan in kostbarem Fischergewande, eines Abends an einem im Gralsgebiet liegenden See und weist ihm auf dessen Frage nach einem Unterkommen hin den Weg zur Gralsburg, wo er ihm selber der Wirt sein wird. Der fremde Wanderer — Parzival ist es — gelangt an die ihm gewiesene Burg, wird dort aufs herzlichste empfangen und schaut dort die seltsamsten Dinge, wie er sie je weder gesehen noch gehört hat. Er erkennt in dem Wirt jenen Fischer vom vorhergehenden Tage wieder. Doch wie verändert ist dieser! Auf einem reichen „spanbette" ruht er, Anfortas, angetan mit einem Pelzrock und einem langen Mantel aus Zobelfell, das Haupt bedeckt mit einem kostbaren, golddurchwirkten Barett mit einem leuchtenden Rubin. Indessen was hilft ihm alle Pracht, wenn er so unsägliche Schmerzen zu erdulden hat, von denen Parzival stummer Augenzeuge ist. Aber was der Jüngling auch sonst Wunderbares schaut, sei es Pracht und Reichtum, der sich beim Hereintragen des Grales offenbart, sei es die Zauberkraft des Gralsgefäßes, — er versteht es ebensowenig wie das von Anfortas zum Geschenk erhaltene Wunderschwert und hütet sich, eingedenk der Lehre des Gurnemanz, irgendeine Frage zu richten. So nimmt Anfortas am Abend Abschied von dem tumben Knaben, der ihm Rettung hätte bringen können, und hat in der Folgezeit weiterhin seine Jugendsünde arg zu büßen:

„er mac gerîten noch gegên,
der künec, noch geligen noch gestên;
er lent, ane sitzen,
mit seufzebaeren witzen."

Ja, bei Mondwechsel und eintretender Kälte schmerzt die Wunde noch mehr als sonst, und man sucht durch ein Bad im See Brumban Linderung herbeizuschaffen. Vergebliches Bemühen! Seine Qualen werden zuletzt unerträglich, und in seiner Herzensnot bittet er oft die Ritter um seinen Tod. Doch auch diese erfüllen den Wunsch ihres Herrn nicht, „ir triuwe liez in in der nôt", die durch den jedesmaligen Anblick des Grales nicht gelindert wurde. Schließlich hätte ihn die Ritterschaft von der Qual erlöst, wenn

nicht die Inschrift des Grals bekannt wäre, daß ein Ritter Rettung brächte. Darum schleppt man ihn immer wieder zum lebenerhaltenden Gral, den er so ungern sehen wollte, so ungern, daß er zuweilen die Augen schloß, um vom Heil des Grals ausgeschlossen zu sein. Endlich, als die Zeit nahte, „wo Jupiters und Martis Bahnen zornbringend sich zu nahn begannen“, die schreckliche Zeit, in der das Leiden den Anfortas schier zur Verzweiflung brachte, in der Ritter und Frauen voll Mitleid „hôrten schal von sîme geschreie dicke“, — da erscheint mit Feirefiß Parzival, der Retter, von Anfortas „vroelîche unt doch mit jâmers siten“ begrüßt. Anfortas hatte lange auf den Verheißenen gewartet. Nun bittet er ihn, dessen hilfsbereites Herz er kennt, um den Tod, und gebietet, ihn sieben Nächte und acht Tage den Gral nicht schauen zu lassen; auch würde er ihm gerne Weisungen geben, doch wehrt dies die Gralsinschrift.

„i'ne gatar iuch anders warnen niht,
wol iuch, op man iu helfe giht.“

Nach dreimaligem Gebet zur heiligen Dreifaltigkeit richtet Parzival die erlösende Frage: „oeheim, waz wirret dir?“ Anfortas wird von seinen Schmerzen befreit; das Gralskönigtum geht, wie die Inschrift vorher anzeigte, auf den Erlöser Parzival über. — Die Hauptsituationen, in denen der handelnde Anfortas auftritt, sind in Wagners Bühnenweihfestspiel übernommen: Anfortas ist auch im Drama Gralskönig; der heilige See und die Heilmittel, die dem Schmerzgequälten Linderung schaffen, finden ebenfalls im „Parsifal“ Erwähnung. Auch bei Wagner weilt Parsifal zweimal auf der Gralsburg in der Nähe des Gralskönigs, dessen Klagen wir gleichfalls vernehmen, die darin übereinstimmen, daß Amfortas sich weigert, den Gral zu schauen und daß er die Ritter auffordert, ihn von den Qualen zu erlösen.

Das ist aber auch alles, was Wagner übernahm; und selbst dieses Wenige erfuhr Veränderungen. Der heilige See, — wie innig ist er in Beziehung gebracht zu der ersten sündigen Handlung Parzivals: der Schwan, der über dem See kreiste, und den der König als gutes Zeichen grüßte, ward von der frevlen Hand des jungen Toren getötet. Was macht Wagner aus all den breiten Schilderungen der verschiedensten Heilmittel, die trotz der von

Wolfram gepriesenen Güte keinen Einfluß auf den Kranken ausüben! Wie wirkungsvoll sind jene wenigen, schlichten, von Gurnemanz wehmütig gesprochenen Worte! Und dann, wie himmelweit verschieden ist die Darstellung von Parzivals Aufenthalt auf der Gralsburg. Im mittelalterlichen Gedicht gefällt sich der Dichter im Aufzählen und Beschreiben seltsamer Dinge, im Musikdrama finden wir jene wunderbare Abendmahlsszene mit den verschiedenen weihevollen Chören. Und wie ergreifend wirken bei Wagner die herzzerreißenden Klagen mit ihrer todwunden Musik, die wir in ihrer ganzen herben Größe mit anhören müssen und die unser größtes Mitleid hervorrufen! Und wiederum, wie nichtig schildert Wolfram die Wirkung der Schmerzensschreie, die die Ritter und Frauen von weitem hören! — Aber auch sonst, wie hat Wagner die Person des Amfortas verändert, wie hat er Wesen und Handeln dieses Gralkönigs vertieft, jenes Mannes, der dem Herzen des Dichters in der pessimistischen Tristanstimmung besonders nahe sein mußte. Darum meint er auch in einem Brief an seine Züricher Freundin (30. Mai 1859, Luzern), daß Anfortas ein „Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung sei". Seit der ersten Lektüre des Wolframschen Gedichtes (1845) haftet diese erbarmenswerte Gestalt so im Geiste Wagners, wie sie im wesentlichen die Versdichtung bietet, ja sie drängt sich, wie schon oben bemerkt, gar zu sehr in den Vordergrund der Handlung. Zum Verdruß Wagners, der in demselben Brief seiner Freundin gegenüber klagt: „Genau betrachtet ist Anfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand". Und doch mußte Parzival diese Rolle einnehmen, denn „er ist unerläßlich nötig als der ersehnte Erlöser des Anfortas. Soll Anfortas aber in das wahre, ihm gebührende Licht gestellt werden, so wird er von so ungeheuer tragischem Interesse, daß es fast mehr als schwer wird, ein zweites Hauptinteresse gegen ihn aufkommen zu lassen, und doch müßte dieses Hauptinteresse sich dem Parzival zuwenden, wenn er nicht als kaltlassender Deus ex machina eben nur schließlich hinzutreten sollte". Die geniale Neuerfindung Wagners an der Gestalt des Gralskönigs ist die innige Beziehung desselben zum Gral, der nach Wagners Auffassung die Trinkschale des Abendmahls ist, in welcher Joseph von Arimathia das Blut des Heilandes am Kreuze einfing. Der Meister selber bekennt: „Welche furchtbare Bedeutung

gewinnt hier nun das Verhältnis des Anfortas zu diesem Wunderkelch", und er begründet in längerer Ausführung seine neue Entdeckung: „Die Speerwunde, und wohl noch eine andere — im Herzen, kennt der Arme in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andere Sehnsucht als die zu sterben. Dies höchste Labsal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem Anblick des Grals, ob der ihm wenigstens die Wunden schlösse, denn alles andere ist ja unvermögend, nichts — nichts vermag zu helfen: — aber der Gral gibt ihm immer nur das eine wieder, eben daß er nicht sterben kann; gerade sein Anblick vermehrt aber nur seine Qualen, indem er ihnen noch Unsterblichkeit gibt; . . . er, mit derselben Wunde behaftet, die ihm der Speer eines Nebenbuhlers in einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer geschlagen, — er muß zu seiner einzigen Labung sich nach dem Segen des Blutes sehnen, das einst aus der gleichen Speerwunde des Heilands floß, als dieser weltentsagend, welterlösend, weltleidend am Kreuze schmachtete! Blut um Blut, Wunde um Wunde — aber hier und dort, welche Kluft zwischen diesem Blute, dieser Wunde! Ganz hingerissen, ganz Anbetung, ganz Entzückung bei der wundervollen Nähe der Schale, die im sanften, wonnigen Glanze sich rötet, gießt sich neues Leben durch ihn aus — und der Tod kann ihm nicht nahen! Er lebt, lebt von neuem, und furchtbarer als je brennt die unselige Wunde ihm auf, seine Wunde! Die Andacht wird ihm selbst zur Qual! Wo ist Ende, wo Erlösung? Leiden der Menschheit in alle Ewigkeit fort! — Wollte er im Wahnsinn der Verzweiflung sich gänzlich vom Grale abwenden, sein Auge vor ihm schließen? Er möchte es, um sterben zu können. Aber — er selbst, er ward zum Hüter des Grals bestellt; und nicht eine blinde äußere Macht bestellte ihn dazu, — nein! weil er so würdig war, weil keiner, wie er, tief und innig das Wunder des Grales erkannt, wie noch jetzt seine ganze Seele endlich immer wieder nach dem Anblicke drängt, der ihn in Anbetung vernichtet, himmlisches Heil mit ewger Verdammnis gewährt!"

Dies ist die einzige, und überlieferte Stelle, in der Wagner von der Marienbader Zeit (1845) bis zum ausgeführten Entwurf (1865) Erwähnung von seinem Leidenshelden tut. Und doch, wie tief ist dieser bereits gedacht! Wie Parsifal, ist auch Amfortas im Drama das Spiegelbild des Leidenshelden im Entwurfe;

auch hier verweisen wir auf die oben ausführlicher geschilderten Unterschiede der Darstellung. Hinzuzufügen ist nur, daß Amfortas nicht wie im mittelalterlichen Gedicht der Sohn Frimutels und ein Enkel Titurels, sondern ein direkter Nachkomme Titurels ist. (Der Name Frimutel findet sich überhaupt nicht in Wagners Dichtung.) Ferner ist jener wichtige Schritt hervorzuheben, den Wagner in der Liebesszene und Verführung des Amfortas weiter ging. Bei Wolfram wählte sich Anfortas zur Minne eine „friundin“, die Orgeluse von Logrois, für die er Abenteuer besteht; hier, im Drama, gerät der Hüter des Gral gegen seinen Willen in die verführerischen Netze eines Weibes, die im Dienste seines Gegners, des Vertreters der weltlichen gemeinen Macht steht, und die später für den Kranken in allen Landen Heilkräuter sucht. Durch die wunderbare Verknüpfung und Beziehung zu diesem seltsamen Weibe, das zugleich auch Gralsbotin ist, und zu Klingsor, erhält die Handlung mit einem Schlage erhöhte tragische Färbung. Und auch folgender wichtiger Unterschied — zwar ist er oben bereits kurz erwähnt — darf nicht vergessen werden: Amfortas verliert den vom Vater ererbten heiligen Speer im Liebestaumel und wird damit vom Heiden Klingsor verwundet; im Entwurf trifft ihn der Speerstich eines „Bewaffneten“ Klingsors.

Abgesehen von den wenigen (hier und oben) geschilderten Unterschieden tritt Amfortas im Entwurf und im Drama als derselbe Mensch entgegen, als „der sündige Gralshüter, der das Christentum gleichsam in seiner historisch-kirchlichen Prüfung und Enthüllung verkörpert.“ (Golther.)

Titurel.

Unter allen Personen in Wagners Bühnenweihfestspiel ist keine so viel gedeutet, in ein solch mystisches Dunkel gehüllt, keine so angefeindet worden wie die des greisen Titurel. Selbst Bulthaupt neigt trotz der ausführlichen sinnigen Deutung Hans von Wolzogens[1]) zur Ansicht: „Nur eine einzige Gestalt, der wundersame Greis, gehört einer alternden Erfindung an“ und er er-

[1]) Bayr. Blätter 1890, S. 80.

klärt: „Was ist das für ein Geschöpf? Wir spüren nichts Leibliches, nichts Menschliches, nichts Mythisches an ihm . . . Ist er das Ideal des Gralrittertums, seine Erinnerung, die fortlebt, bis sie vor dem neuen Glanze (Parsifal) erbleicht und für immer zu den Toten gebettet wird? Ist er, wie Wolzogen will, ‚die Stimme des unsterblichen Gewissens der Menschheit‘, oder was man sonst in ihm gewittert hat. . . Solche Titurels, solche Mumien kennt auch die Musik nicht.“

Welches ist nun der Werdegang dieser vielumstrittenen Person?

Im Wolframschen Gedicht ist von Titurel, dem Vater Frimutels, herzlich wenig die Rede; nur Trevrizent berichtet einzelne Züge von ihm, seinem Großvater. Bei dem ersten Besuche auf Monsalvat gewahrt Parzival durch eine Tür des prachtvollen Gralssaales den auf einem Ruhebett liegenden, „eisgrauen und doch von Antlitz hellen“ Mann:

„an eime spanbette er sach
in einer kemenâten,
êsi nâh in zuo getâten,
den aller schoensten alten man
des er künde ie gewan.
ich magez wol sprechen âne guft,
er was noch grâwer dan der tuft.“

Weiter erfährt Parzival nichts über diesen merkwürdigen Greis; erst später erzählt ihm Trevrizent auf Befragen, daß dieser ehrwürdige Greis Titurel sein Urahne sei, der, wie der weise Meister Kiot in den „lateinischen Büchern“ gelesen, zuerst den Gral erhalten habe und ihn nun mit tapferer Hand schütze. In seiner Jugend hat er „manchen Pfad durchritten“ zum Tjostieren, jetzt aber lähmt „ein siechtuom, heizet pôgrât“, unheilbar seine Glieder. Doch das Wunderbare ist, daß trotz des hohen Alters von 500 Jahren „sîn varwe“ er jedoch „nie verlôs“. Der tägliche Anblick des Grals erhält Titurel ewig am Leben:

„wand' er den grâl so dicke siht;
dâ von mac er ersterben niht.“

Unschätzbar ist der weise Rat des siechen, bettlägerigen Mannes. Als daher bei der Wiederkunft Parzivals den Rittern wunderbar

erschien, daß der Bruder des Helden, Feirefiz, den Gral nicht zu sehen vermag, klärt der im Nebenzimmer liegende uralte Titurel die Verwunderten darüber auf. — Endlich berichtet Trevrizent dem jungen Parzival, daß Titurel zuerst im Besitze des Wappenbildes des Grals [1]) gewesen sei. Mehr wird nicht in Wolframs „Parzival“ von Titurel erwähnt. Das Bild dieses eigenartigen Gralskönigs erhält Vervollständigung durch einige Züge aus dem jüngeren „Titurel“.

Wagner hat im allgemeinen diese Person, so wie er sie im mittelalterlichen Gedicht vorfand, mit aller rätselhaften Mystik in sein Drama übernommen. Nur ist Titurel hier nicht der Großvater, sondern der Vater des Anfortas; auch erhält er besonderes Interesse dadurch, daß er in Verbindung gebracht wird mit ebenfalls mystischen Personen: mit Klingsor und Kundry. Und wenn er bei Wolfram nur den Gral anschaut, um ein längeres Dasein zu fristen, wenn er mit Ausnahme der wenigen aufklärenden Worte am Schlusse des Gedichtes sich bemerkbar macht, so läßt ihn Wagner, der Dramatiker, in die Handlung auf der Gralsburg eingreifen, ein Gedanke, der wahrhaft erschütternde Eindrücke und ungemein theatralische Wirkungen hervorruft.

Die Gestalt Titurels scheint dem Meister bei der Abfassung seines Dramas keine besonderen Schwierigkeiten bereitet zu haben. Wenigstens finden wir darüber bis 1865 keine Bemerkungen und Ausführungen in Briefen und anderen Notizen oder Gesprächen; auch trägt zu dieser Zeit Titurel im Prosa-Entwurf bereits ziemlich dieselben Züge wie im Versdrama. In diesem Münchener Entwurf erfahren wir, daß „Titurel und seinen Treuen das Heiligtum wunderbar entdeckt und in Pflege übergeben worden“ ist, und daß der „ursprüngliche Gewinner des Grales“ „in höchstem Alter dem Sohne sein Amt, somit die Herrschaft über die Gralsburg — Monsalvat — übergeben“ hat; ferner wird darin die Vermutung aufgestellt, daß der „alte Titurel“ vielleicht Klingsor kennt. „Doch durch ihn ist nichts zu erfahren: im höchsten Greisenalter erstumpft, ist er nur noch durch die Wundermacht des Grales unter den Lebendigen.“ Es ist auch möglich, daß sein alter Waffenknecht Gurnemanz von dem Zauberer weiß; dessen Lächeln und

[1]) Turteltaube, d. Sinnbild der Treue.

Schweigen indes lassen darauf schließen, daß ihm vielleicht „einst Titurel verboten“ hat, über den unheilvollen Zauberer und Feind zu sprechen. Nur das Gerücht ist laut geworden, daß Klingsor „von der Gralsritterschaft, der er sich anschließen wollen, ... durch Titurel zurückgewiesen worden“ sei. Schließlich hören wir noch näheres über den Tod des alten Titurel: Als Anfortas nicht mehr dazu zu bewegen ist, „dem Amt des Grales vorzustehen“, ist „Titurel, des Anblicks des lebenspendenden Heiligtums verlustig, unfähig selbst noch das Amt zu verrichten, ... gestorben“.

So viel von der (im Entwurf geschiderten) Vorgeschichte Titurels, der erst in der Szene auf der Gralsburg in die Handlung eingreift. „Als alle zur Stelle sind“, „schweigt der Gesang“ und „vom tiefsten Hintergrunde her vernimmt man aus einer gewölbten Nische die Grabesstimme des alten Titurel: ‚Mein Sohn Anfortas, bist du am Amt?‘ Schweigen. ‚Muß ich sterben, ohne den Retter zu begrüßen?‘“ Als aber Anfortas seine Leiden schildert und klagt, „er könne nicht länger des Amtes walten“, als „die Ritter ... in Murren und Klagen“ ausbrechen, da tönt die geheimnisvolle, gebietende Stimme Titurels: „Enthüllet den Gral!“ und nach der Enthüllung: „Sprich den Segen“. Dann hört man Titurel „einen Seufzer des Wohlgefühls ausstoßen“ und den Segen sprechen. — Im dritten Aufzuge des Entwurfes sieht man nur, wie der Sarg mit der Leiche Titurels im Inneren des Gralstempels getragen und (auf dem Katafalk) niedergelassen wird, und wie sich beim Erglühen des Grals „Titurel ... segnend aus dem Sarge erhebt“.

Nach der Niederschrift des Entwurfes, in der Zeit von 1865 bis 1877, scheint Wagner — vielleicht geschah dies kurz vor Umdichten der Prosa in Verse — Simrocks Übersetzung der Gedichte Wolframs, wie er sie schon in Marienbad las, nochmals studiert zu haben. Darauf lassen die, wenn auch nur wenigen (im Entwurf noch fehlenden), wörtlichen Anklänge an die mittelalterliche Vorlage schließen; z. B. des Gurnemanz ärgerlicher Verweis am Schluß des ersten Aufzuges und die aus dem jüngeren „Titurel“ — er befindet sich zusammen mit dem „Parzival“ in Simrocks Ausgabe — übernommenen Worte:

„da der Gral mir wurde von Gott gesendet,
den ich aus des Engels Hand empfing, von seinem Glanz geblendet.“

Denn nun erfahren wir auch — in der Prosadichtung war es noch nicht der Fall —, woher Titurel den Gral erhielt:

> „ihm neigten sich in heilig ernster Nacht
> dereinst des Heilands sel'ge Boten:
> daraus er trank beim letzten Liebesmahle,
> das Weihgefäß, die heilig edle Schale, —
> . . . .
> das gaben sie in unsres Königs Hut."

(Vergl. dazu des Amfortas Worte: „Du Reinster, dem einst die Engel sich neigten!")

Und Titurel erhielt den Gral — dies wird hier (in der Dichtung 1877) begründet — deshalb, weil

> „wilder Feinde List und Macht
> des reinen Glaubens Reich bedrohten".

Und daß Titurel dem Gral, dem „Heiltum", ein „Heiligtum" baute, daß er mit dem Gral auch den heiligen Speer erhielt, findet sich ebenfalls im Entwurfe noch nicht.

Bei einem flüchtigen Blick scheint Titurels Handlung im Entwurfe und in der Dichtung ziemlich die gleiche zu sein. Und doch, wie unendlich vertieft ist sie im Versdrama! — Früher hieß es, Titurel sei „nur noch durch die Wundermacht des Grales unter den Lebendigen", jetzt in der Versdichtung haben diese Worte ein tiefpoetisches, christliches Gewand erhalten; jetzt erklärt Titurel: „Im Grabe leb' ich durch des Heilands Huld"; und er fügt bescheiden und unzufrieden erklärend hinzu:

> „Zu schwach doch bin ich ihm zu dienen",

Und kurz vorher, wie meisterhaft gelang dem Tondichter die Steigerung in den ersten Worten Titurels, die im Entwurf noch fehlt. Dort stellt er an Titurel nur zwei Fragen; wir lesen dort nur ein Mal die Bezeichnung „Schweigen". Hier, im Drama, erfolgen drei Fragen in steter Steigerung. Man muß eine Bayreuther Parsifalaufführung erlebt haben, um einen Begriff zu erhalten von der erschütternden, beängstigenden Wirkung dieser drei wie aus einem Grabe heraufdringenden Fragen, auf die ein eisiges Schweigen antwortet, musikalisch schauerlich wiedergegeben durch dumpfe Paukenwirbel. — Ferner fällt auf, daß sich in dem im Entwurf ziemlich ausführlich geschilderten Weh und in den Klagen

des Anfortas kein einziges Wort findet, das die Gewissensbisse des wunden Gralskönigs hervorkehrt und zum schmerzlichen Ausdruck bringt. Nun lese man in der ausgeführten Dichtung die ergreifenden Worte des reuigen Sohnes, der dem Vater so viel Kummer zugefügt:

„Mein Vater!
Hochgesegneter der Helden!
Du Reinster, dem einst die Engel sich neigten!
Der einzig ich sterben wollte,
dir — gab ich den Tod“.

Und welch ein Unterschied in der Titurelszene des dritten Aktes! Im Entwurf heißt es nur, daß der Sarg Titurels hingestellt wird, und daß schließlich der darin liegende Tote sich beim Leuchten des Grales segnend aus dem Sarge erhebt. Hier aber, wie erschütternd wirkt die Not des schmerzgequälten Amfortas, der Rettung suchend die letzte Hilfe von seinem Vater erwartet und in die verzweifelten Worte ausbricht:

„Mein Vater! Dich — ruf' ich,
rufe du ihm es zu:
Erlöser, gib meinem Sohne Ruh'!“

(Vgl. dazu die ähnlichen Worte im ersten Aufzuge:

„Mein Vater, oh! noch einmal
verrichte du das Amt!
Lebe! Leb' und laß' mich sterben!“).

Vor allem, wie ergreifend ist von Wagner in genialer Weise Titurel mit der Gralsbotin Kundry in Verbindung gebracht worden. Wohl findet sich die Verbindung beider Personen bereits im Entwurfe; doch ist sie nur angedeutet durch die beiläufige Erwähnung, daß sich Kundry „schon in Titurels Zeiten . . . hier im Gebirge“ einfand. In dem späteren Versdrama jedoch berichtet Gurnemanz:

„Noch länger kennt sie Titurel:
der fand, als er die Burg dort weihte,
sie schlafend hier im Waldgestrüpp, —
erstarrt, leblos, wie tot.“

Wenn es auch nicht besonders erwähnt wird, aber aus den Zeilen läßt es sich herauslesen, daß der „fromme Held“, der „heilige Held“, Mitleid mit diesem halberstarrten menschlichen Wesen emp-

funden hat, mit jenem Weibe, das — welche Ironie des Schicksals! — hernach seinen eigenen Sohn im Liebestaumel verführt hat, das schuld ist an der Verwundung des Amfortas durch Klingsor und damit schuld an allem Unheil auf der Gralsburg. — Endlich sei noch erwähnt, daß Wagner die Worte des Entwurfes: „Titurel erhebt sich segnend aus dem Sarge" später umgewandelt hat in: „Titurel, für diesen Augenblick wieder belebt, erhebt sich segnend im Sarge", eine szenische Vorschrift, die wegen der Abneigung Wagners gegen das Mirakelhafte „bei der endlichen Ausführung ... in Wegfall" kam (Glasenapp VI, 13).

Ein Jahr nach der vollendeten Dichtung (1878), als Wagner bereits die Komposition des zweiten Aktes mit der Klingsorszene begonnen hatte, kam er zufällig auf die Person des Titurel zurück. Glasenapp berichtet hierüber: „‚Wer ist Titurel?' fragte er, und fuhr dann fort: ‚Es ist Wotan, in der Weltentsagung wird ihm Erlösung zuteil; ihm wird das höchste Gut anvertraut und nun hütet er es kriegerisch göttlich'. Auf die Bemerkung, man müßte dann auch den Namen Wotans im Titurel wiederfinden, ging er ein und erwiderte: Der Name Titurel werde als Diminutiv von Titus gedeutet; Titus als Sinnbild für königliches Ansehen und Herrschermacht; Wotan — der Gott-König, das sei der gesuchte Zusammenhang." Hans von Wolzogen nahm diese Deutung Wagners wieder auf und ergänzte sie in seinem geistreichen Aufsatze: „Titurel, der fromme Held[1]", wo er in höchst interessanter, oft geradezu überraschender Weise, folgendermaßen ausführt: „Albrecht von Scharffenberg, der Fortsetzer Wolframs, nennt diesen Titurel Titurisons Sohn, was einen „Enkel" zu bezeichnen scheint. Suchen wir den Ahnherrn im Namen, so finden wir den Kaiser Titus. Mit der germanischen Heldengestalt hat dieser nichts zu schaffen; wohl aber war er es in der altfranzösischen Legende, der den ersten Gralsritter Joseph von Arimathia aus dem jüdischen Kerker befreite und von ihm die Taufe empfing. Auch damals kannte er „Herodias" schon; sein Weib war nach der Sage eine Jüdin und machte ihm diesen Stamm so verhaßt, daß er auszog ihn zu vernichten. Der Zerstörer von Jerusalem wäre also wiedergeboren ein Gründer des Gralheilig-

---

[1]) Bayreuther Blätter 1890, S. 80.

tumes, welcher selbst ein wiedergeborener germanischer Urgott war, durch die deutsche Dichterphantasie des Wolfram seine geheimnisvoll ehrwürdige Gestalt erhielt und durch die dramatische Schöpferkraft unseres Meisters auch noch im Grabe und über den Tod hinaus gewann." Und wie wundervoll und sinnig zugleich brachte Wolzogen Titurel mit dem Grale und der heiligen Taube in Verbindung: „Titurel und die Turteltaube, verwandt tönende Namen aus dem Gralskreise, versinnlichen beide das Ewige, das im Grale sich symbolisch vereint: die irdisch wirkende und sich forterbende Kraft des menschlichen Glaubens und die himmlisch begnadende und verewigende Kraft der göttlichen Liebe. Titurel lebt vom Gral, der Gral von der Taube: ein großer Kreis unsterblichen Lebens umspannt den Himmel, die Erde und das Grab. ‚Wer da glaubet und getauft wird, der wird das ewige Leben erhalten'." Diese herrlichen Gedanken Wolzogens begegneten uns bei der Lektüre des Bühnenweihfestspieles und sie wurden uns klar bei der Darstellung des Werdeganges dieser seltsamen, anziehenden Person. Wir empfanden eine tiefe Ehrfurcht vor dieser Person, — trotz aller mystischen Momente, denn wir fühlten, Titurel vertritt im Gegensatz zu allen anderen handelnden Personen, die die Gegenwart, das Irdische verkörpern, das überirdische Element, welches durch dementsprechende, wie aus einer anderen Welt kommende Musik wesentlich erhöht wird; und wir pflichten der Erklärung Arthur Drews' bei: „Parzival hört die Stimme Titurels, aus welchem die alte, noch sündenreine Menschheit spricht die von Gott ursprünglich zur Hüterin des Grales eingesetzt ist und sie, als ihr Gewissen, an ihre Pflicht erinnert". (Rich. Wagner-Jahrbuch 1906). Sollen wir jetzt noch Bulthaupts Urteil über Titurel beistimmen? Hat der Gelehrte Recht mit seinen Behauptungen: „Der wundersame Greis Titurel gehört einer alternden Erfindung an.... Solche Titurels, solche Mumien kennt auch die Musik nicht."?

Gawan.

Eine eigenartige, interessante Wandlung und Änderung mußte zur Verwunderung vieler Gawan erleiden. Bekanntlich ist Gawan eine der Hauptpersonen des Wolframschen Gedichtes; allein

fünf Bücher nehmen die Gawanepisoden ein und füllen die Zeit der Irrfahrten des Parzival aus. Selbst Karl Bartsch mißt Gawan eine solche Bedeutung bei, daß er meint, Wolfram „faßte den Gegensatz zwischen dem Streben nach weltlicher, irdischer Lust (Gawan) und dem Ringen nach dem geistigen himmlischen Besitze (Parzival, der den Gral sucht), als Grundgedanken auf“[1]. Wie Parzival, so zieht auch Gawan in die Welt und verrichtet zahlreiche Heldentaten. „Wenn er auch als der Gefeierte aus allen Kämpfen hervorgeht, so kann er sich doch nicht zu der Höhe Parzivals emporschwingen. Parzival, von dem er auf der Höhe seines Ruhmes überwunden wird, ist ihm nicht nur durch äußere Tugenden überlegen, das, was ihn weit über Gawan erhebt, ist der tiefe, durch schwere innere Kämpfe errungene sittliche Gehalt. Parzival erringt im Gralkönigtum die sichere Anwartschaft auf das höchste Heil des Christen, die ewige Seligkeit, Gawans ritterliches Ringen verschafft ihm in der Zauberburg Schastelmarveille die Fülle der weltlichen Pracht und Macht. So scheiden sich Munsalväsche als Burg der zu Gott hinüberleitenden christlich-moralischen Gesinnung und das durch Teufelskunst erbaute Schastelmarveille als Schloß der weltlichen Pracht und Herrlichkeit gegenüberzustehen“[2].

Dieser letzte Satz erklärt uns, warum Wagner bei der Niederschrift seines Entwurfes die Gawanepisode wegließ, ja überhaupt nicht den Namen Gawan vorbrachte. Für diesen weltlichen Ritter hatte er ja eine Person gefunden, die sich entschieden besser für das Drama eignete als Gawan, die in scharfem Kontrast dem Gralsreich gegenüberstand, die die irdische Welt mit allen Sünden und Lüsten verkörperte, die zudem in Beziehungen zu Amfortas, Parsifal, aber auch zu Kundry stand, die die eigentlich wirkende Person, das treibende Element ist: Klingsor. Einer solch interessanten Person muß der weltliche Ritter weichen (bei Wolfram füllte die lange Zeit der Irrfahrten Parzivals die Gawanepisode aus; Wagner schildert „der Irrnis und der Leiden Pfade“ durch die Musik zum Vorspiel des dritten Aktes). Und

---

[1]) Einleitung zu „Parzival“, S. 30 (Leipzig 1870).

[2]) Karl Pannier, Einleitung zu „Parzival“ (Übersetzg.), III. A., S. 29 (Reclam).

merkwürdig! Wenige Jahre später findet Gawan doch Eingang zum Parsifaldrama — freilich als unbedeutende Nebenperson, die persönlich überhaupt nicht auftritt. Wie ist die Aufnahme Gawans im Versdrama zu erklären? Sicherlich fand sich Wagner dazu veranlaßt nach der Lektüre des Wolframschen Gedichtes. Wir sahen ja schon mehrmals, daß nach dem Lesen der Übersetzung des mittelalterlichen Epos noch neue Züge in das Versdrama übergingen. Nur in ganz wenigen Versen (am Anfang des ersten Aufzuges) wird Gawan erwähnt. Er gehört zur Gralsritterschaft, deren treuesten er einer ist. Er muß seinem Herrn besonders nahe gestanden haben, vielleicht war er des Amfortas Liebling: Der Ausruf „Gawan!“ nach den Schilderungen der Linderung am heiligen See läßt darauf deuten. Der getreue Gralsritter erscheint aber nicht auf den Ruf des Amfortas, vielmehr hat er nach dem Bericht des ersten Ritters „auf neue Sucht sich fortgeschwungen“. Denn die Schmerzen seines geliebten Herrn fühlt auch er in seinem grenzenlosen Mitleid. So hat er schon einmal nach langem Suchen „mit List und Kühnheit“ ein Heilkraut gefunden und voller Freude Amfortas gebracht. Aber die „Hoffnung trog“, das Heilkraut, „wie schwer er's auch errungen“, zeigte keine lindernde Wirkung. Und nun treibt den Gralsritter seine treue Liebe, sein Mitleid zu neuem Suchen in die Ferne! Zum Verdruß des Amfortas! Denn trotz seines gebrechlichen Leidens sieht der Gralkönig auf Zucht und Ordnung unter seinen Gralsrittern. Gawan schied „ohn' Urlaub“. „Möge das er sühnen, daß schlecht er Gralsgebote hält!“ Amfortas weiß sehr wohl, daß ein Verlassen des Gralsgebietes gefährlich ist: in der Nähe liegt das Zauberschloß des unheilbringenden Klingsor! Wie leicht kann er in dessen Hände geraten! Darum auch der Ausruf des Amfortas: „O wehe ihm, dem trotzig Kühnen, wenn er in Klingsors Schlingen fällt!“ Viele, die meisten, halten die Gawangestalt für verfehlt und überflüssig. Und doch, wie wichtig, wie interessant und vor allem wie poetisch ist und wirkt diese „stumme“ Person! Interessant ist sie, weil sie ihre mittelalterliche Bedeutung gänzlich verloren hat: aus dem Ritter, dessen Ideal nur das weltliche Rittertum und dessen Herrlichkeit ist, wird ein Ritter des heiligen Gral, und dieser Gralsritter ist der bevorzugteste aller Ritterschaft. Seine Liebe und Treue, sein

Mitleid, aber auch sein entschlossenes, kühnes Handeln verschafften ihm die besondere Gunst seines Herrn. — **Wichtig** ist die Gawanperson, weil sie das Wesen des leidenden Gralskönigs in rechtes Licht bringt. Wohl ist Amfortas allzugroßer Kühnheit ein Opfer geworden, wohl fiel er in Klingsors Schlingen, wohl hat er infolge der Verwundung durch den mächtigen Zauberer heftige Schmerzen zu erdulden, — dennoch versorgt er als rechter Nachfolger Titurels das schwere Amt, dennoch gibt er streng Obacht auf die Erfüllung aller Pflichten seiner Untertanen, hält er auf Zucht und Ordnung in der Ritterschaft. — **Poetisch** wirkt die Gestalt Gawans, weil wir von seinem Schicksale nichts erfahren. Viele wollen diesen Punkt nicht begreifen: Ihnen fehlt wohl das tiefe, zarte Verständnis der Poesie. Denn was Wagner — vielleicht absichtlich — zu schildern unterlassen hat, ergänzt unsere Phantasie. Wird Gawan endlich das rechte Heilmittel finden? Wird er — gleich seinem Herrn — den Verführungen der „teuflisch holden Frauen" erliegen? Wird er in Klingsors Schlingen fallen, oder wird es ihm gelingen, den gefährlichen Zauberer zu vernichten? Eine poetische Figur ist dieser Gawan, und fügen wir hinzu: eine tragische. In Mitleid und treuer Liebe für seinen Herrn setzt er sich Mühen und Gefahren aus. Vielleicht findet er endlich das Heilmittel; voller Siegesfreude eilt er dem Gralsgebiet zu, um es seinem Herrn zur Linderung zu bringen. Und wehe, hart an der Grenze fällt er in die Hände Klingsors! Eine wütende Verzweiflung wird dem Gralsritter Löwenkräfte verschaffen. Wird er siegen, dieser poetische, tragische Held? Unwillkürlich denken wir an die Annalen des Tacitus, in denen der Verfasser den Sohn des Arminius und der Thusnelda, den Thumelikus, erwähnt, von dessen Geschick er zwar noch berichten will, das wir aber nirgends erfahren. Auch hier arbeitete die Phantasie der Leser nach; man war unzufrieden mit den wenigen Andeutungen des Tacitus, bis ein Dichter sich fand, dessen phantasiereicher Geist den Thumelikus zum Helden einer Tragödie machte, bis Friedrich Halm seinen „Fechter von Ravenna" schrieb.[1])

---

[1]) Die Lyrikerin Dora Stuckhard verfaßte ergänzend ein Gawan-Gedicht, das leider mehr lyrisch als dramatisch gehalten ist.

Gurnemanz.

Zur Weihnachtszeit des Jahres 1878 erklärte Wagner dem zu Besuche weilenden Münchener Hofkapellmeister Levi, seinem späteren ersten Parsifaldirigenten, im Laufe der abendlichen Unterhaltung, Gurnemanz sei sein besonderer Liebling, den er in dieser Beziehung mit Hans Sachs und Kurwenal vergleiche.

In der Tat, dieses „Väterchen", dieser „gute Alte", gewinnt auch unsere Zuneigung. Die schlichte Frömmigkeit, die sorgende Liebe und aufopfernde Treue zu seinem siechen König und dem verheißenen Erlöser, das Mitleid mit der rätselhaften Gralsbotin, mit der gesamten Kreatur, sein gerades, offenes Wesen, das zwar in einem etwas rauhen und doch herzlichen Ton zutage tritt, — alle diese Eigenschaften stempeln den alten Gurnemanz zu einem biederen, herzensguten, offenen Menschen, der sich von allen anderen tragischen Personen des Dramas mild und freundlich abhebt, und der durch sein ganzes Wesen einen versetzt aus der geheimnisvollen Sphäre der Mystik, aus dem Reiche des Symbolischen in die Welt der Wirklichkeit. Diese Gestalt hat der Dichter herausgegriffen aus dem realen Leben, ähnlich wie den lebenswahren Hans Sachs, hat ihr echt deutsche Züge verliehen und sich herzlich wenig gekümmert um den alten Ritter Gurnemanz und den frommen Einsiedler Trevrizent bei Wolfram. Denn beide Gestalten vereinigt Wagners Gurnemanz in sich, ferner die des frommen Eremiten Barlaam, der (wie Trevrizent) dem jungen Königssohn Josaphat die Grundwahrheiten des Christentums auseinandersetzt, und endlich die des „altersgrauen Ritters" in Wolframs Gedicht, der Parzival auf die Bedeutung des heiligen Karfreitags aufmerksam macht. Der Musikdramatiker mag bei der Namengebung des greisen Gralsdieners geschwankt haben; er nannte diesen ehrwürdigen „guten Alten": „Gurnemanz", obwohl Wolframs Burgherr Gurnemanz wenig mit ihm gemein hat. Warum hieß er ihn nicht Trevrizent, der mit Wagners besonderem Liebling entschieden mehr ähnliche, verwandte Züge trägt? Die Antwort lesen wir aus des Meisters oben angeführten Worten zu Levi: Der lebenswahr geschilderte,

greise Gralshüter, der wie keine andere Person an die Welt, die Wirklichkeit gemahnt, sollte Gurnemanz heißen wie eben jener „weltliche“ erfahrene Ritter Gurnemans im mittelalterlichen Gedicht. Von Wolframs Gurnemanz übernahm Wagner neben dem Äußeren (der „houbet man der wâren zuht“ trug „grâwen locken“), dessen Liebe zu dem Nächsten, wie sie sich in der Gastfreundschaft zu Parzival bekundete, er übernahm seine offene charakterfeste Gesinnung (des site was vor valsche ein fluht) und die Tätigkeit des treuen Mahners. Vielleicht wurde auch jene alte Linde, die „ûf einem grüenem anger“ stand, und in deren Schatten Gurnemanz so oft in Muße saß, von Wagner zur Szenerie der herrlichen Eröffnungsszene verwendet, wo der Gralsdiener und zwei Knappen unter einem Baume lagernd schlafen. Im Tondrama ist Gurnemanz der „alte Waffenknecht Titurel“, der jetzt noch Amfortas treulich dient; im mittelalterlichen Gedicht erscheint er uns als kampferprobter Held, als Besitzer einer gar mächtigen Burg, auf der viele Ritter und Jungfrauen weilen, sein Weib und seine drei Söhne hat er verloren, eine Tochter Liasse ist ihm geblieben. Nun hat er Parzival liebgewonnen wie seinen eigenen Sohn und wünscht nichts sehnlicher, als diese beiden Kinder für immer verbunden zu sehen. In Wagners „Parsifal“ erfahren wir nichts von allen diesen Ereignissen. Hier ist der „gute Alte“ ein frommer Einsiedler, der kein Glück der Ehe genossen, der von Jugend auf wohl in der Gralsburg weilte; im Gegensatz zu Gurnemanz, der verheiratet gewesen ist und in seinem Alter die Liebe der Kinder erfahren hat. Der „Einsiedel“ Trevrizent erinnert schon mehr an die Wagnersche Gurnemanzgestalt. Auch er ist „ein rîter alt, des part al grâ was gevar, dâ bî sîn vel lind' unde clâr“, ein Greis, der im Gebiete des heiligen Gral und zwar in einer stillen „klôsen in eines velses want“ sein Leben fristet. Diese Klause treffen wir in der Eröffnungsszene des dritten Aktes zum „Parsifal“ wieder als „eine schlichte Einsiedlerhütte, an einen Felsen gelehnt“, sowie einen „Quell“, analog der Wolframschen „wilden Quelle“ („Funtâne la salvâtsche“). In dieser Waldeseinsamkeit trifft (im mittelalterlichen Gedicht wie im Musikdrama) ihn Parzival auf seinen Irrfahrten am heiligen Karfreitag an; nur besteht der Unterschied, daß ihm der Weg zu Trevrizent gezeigt und geraten wurde von

einem alten Ritter; im „Parsifal“ führt jedoch den durch Mitleid wissend gewordenen reinen Toren, den Auserwählten, die leitende Hand Gottes in das Gralsgebiet zur Hütte des alten Einsiedlers. Sonst erinnert wie Wolframs Gurnemanz der alte Trevrizent nur durch die väterlichen Ermahnungen an die Wagnersche Gestalt. Und doch, welcher Unterschied zeigt sich in den Lehren dieser Mentoren! Bei Wolfram wird der junge Held darauf aufmerksam gemacht, demütig, bescheiden, mitleidig zu sein; bei Wagner treten diese Eigenschaften, die von Geburt an im Innern des reinen Toren ruhen, instinktmäßig zutage. Des Gurnemanz' Lehre: „ir ensult niht vil gevrâgen“ wird für Parzival verhängnisvoll; im Musikdrama erhält der reine Tor nirgends diese Mahnung, vielmehr wird er aus tiefem Mitleid zum Wissenden. Der schärfste Gegensatz zeigt sich aber vor allem in dem väterlichen Rate Trevrizents und des Wagnerschen Gurnemanz. Als Parsifal den greisen Gralsdiener fragt: „Wer ist der Gral?“, erhält er nur zur Antwort: „Das sagt sich nicht, doch bist du selbst zu ihm erkoren, bleibt dir die Kunde unverloren“. Der alte „einsiedel“ indessen gibt zum Unterschied vom Gurnemanz im „Parsifal“ einen langen Bericht vom Ursprung und Wesen des Grals, von den Leiden des Gralskönigs Amfortas, äußert sich über die verheißungsvolle Inschrift, verkündet alle geheimnisvollen Zustände in der Gralsburg, daß des Gralshüters Pein und Qual ein Ende finde, „swenne im diu frâge quaeme“ und erklärt Parzival, daß er (Parzival) sich das Heil verscherzt habe, weil er beim Anblick der Schmerzen des Anfortas nicht die Frage stellte: „herre, wie stêt iuwer nôt?“ Diese bloße Frage konnte dem Dramatiker natürlich nicht genügen. „Es ist zwar klar, daß ihr symbolische Bedeutung zukommt, daß in ihr für das hilfsbereite Mitleid nur eine Formel gegeben werden soll, aber man versteht nicht recht, warum Parzival bei Wolfram zu allem Überfluß vorher schon, ehe er zum zweiten Male unter die Templeisen tritt, von den Wundern des Gral durch seinen Oheim Trevrizent Kunde erlangt und so der Freiheit seiner Entschließung, die entscheidende Frage zu tun, beraubt wird. Wie Siegfried ohne Hilfe des Gottes siegen muß, so mußte auch Parzival aus eigener freier Regung die Frage an den König richten. Sie durfte ihm nicht entlockt werden. Noch wenig aber durfte ihm alles,

worauf es ankam, von fremder Seite auseinandergesetzt und nahegelegt werden. Das ist ein Bruch in der Konsequenz des Gedankens ganz wie die voreilige Erwählung Parzivals zum Gralskönige, noch ehe er an das mit heißer Seele gesuchte Ziel seiner Irrfahrten gelangt ist."[1]) Selbstverständlich mußte Wagner alle Lehren und Weisungen des Gurnemanz und Trevrizent über das Wesen der Minne und Frau, über konventionelle Anstandsregeln, über ritterliche Kunst, über das Wesen Gottes und des Messe beiseite lassen, wie auch alle religiösen Gespräche über Adam und die Sünde der Welt, über Gott, über die Bibel, über den Nutzen der Buße und über viel andere Dinge zu meiden waren. Nur der Verweis Trevrizents, die heilige Zeit nicht durch Waffenrüstung zu entweihen, wurde in das Bühnenweihfestspiel übernommen, wie überhaupt die Worte jenes anderen „greisen alten Ritters" über die Bedeutung des heiligen Karfreitags mit den Anlaß gaben zur Karfreitagsszene des dritten Aktes. — Auch von der Gurnemanzgestalt wird in den Briefen oder sonstigen Berichten keine Erwähnung bis zum Jahre 1865 getan. Im „Parsifal" trägt Gurnemanz bereits — mit nur wenigen Veränderungen — die Züge des Gurnemans (so schreibt ihn Wagner noch 1865) im Prosa-Entwurfe. Schon in dieser „Prosadichtung" ist Gurnemans der alte Waffenknecht Titurels, „der jetzt noch Anfortas treulich dient"; schon dort ist er bereits in Zusammenhang mit Klingsor und Kundry gebracht. Denn „manchmal gibt er zu verstehen, daß er etwas von Klingsor wüßte; aber man bringt nicht viel von ihm heraus: hat er kaum etwas Unglaublich-Seltsames berichten zu wollen den Anschein genommen, so schweigt er wieder, lächelnd, als ob man von so etwas nicht sprechen dürfte. Vielleicht hat es ihm einst Titurel verboten". Im späteren Versdrama ist das Gegenteil der Fall: Dort berichtet Gurnemanz in ausführlichen Worten über den Zauberer Klingsor und dessen Freveltat, über das heidnische Zauberland, den „Wonnegarten" mit den „teuflisch holden Frauen", Amfortas, Titurel, über die Gründung des Heiligtumes, über Kundry usw. Im Entwurfe bereits gleicht (im ersten wie im dritten Aufzuge) das geschilderte Verhältnis des treuen Waffenknechts zu Kundry dem

[1]) Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, II, 302.

der späteren Ausführungen. Denn wie im Versdrama nimmt „Gurnemans, der sonst gegen das wilde Weib nicht sanft verfährt, — sie, halb mürrisch, halb launig, in Schutz. Er meint, man müsse sich an ihre guten Dienste halten und froh sein, wenn sie wiederkehre. Er vermutet, sie sei eine Verwünschte, welche in ihrem gegenwärtigen Leben große Sünden abzubüßen habe. Die Dienste, die sie leiste, seien daher verdienstlich für sie wie für die Ritterschaft, und man brauche sich nicht zu scheuen, sie anzunehmen." Sein Mitleid mit der Gralsbotin zeigt sich vor allem im dritten Aufzuge. So erfahren wir im Entwurfe, daß er Kundry aus dem Todesschlafe „nochmals erweckt" habe. Alle näheren Umstände dieser Errettung, wie wir sie in den szenischen Bemerkungen finden, fehlen an dieser Stelle; wir lesen sie jedoch gleich im Anfang der am 28. August 1865 entworfenen Parsifaldichtung, nur in anderem Zusammenhange. In der Prosadichtung heißt es: „Dann findet man sie endlich zufällig in einer Höhle, in einem verwachsenen Baumgestrüpp, in einem totenähnlichen Schlafe, leblos erstarrt, wie blutlos steif an allen Gliedern. Gurnemans, der alte Waffenknecht, nahm sich dann meist ihrer an . . ., er trug sie zu sich heim, wärmte sie, rieb sie und brachte sie wieder ins Leben." Dazu vergleiche man die Schilderung im Drama: „Gurnemanz schreitet entschlossen einer Dornenhecke auf der Seite zu: diese ist gänzlich überwachsen; er reißt mit Gewalt das Gestrüpp auseinander: dann hält er plötzlich an. Er zieht Kundry, ganz erstarrt und leblos aus dem Gebüsch hervor, trägt sie auf einen nahen Rasenhügel, reibt stark die Hände und Schläfen, haucht sie an, und bemüht sich in allem, um die Erstarrung weichen zu machen. Endlich erwacht sie." Diese wie verwandelte Kundry ruft der greise Gurnemanz zum Zeugen herbei, als er Parsifal wieder zu erkennen glaubt. So verwehrt er ihr auch (bereits wie im Entwurf) das Wasser für den Fremden zu holen: „dort am Quelle selbst soll der Pilger gebadet werden", und er folgt mit ihr, der Entsühnten, dem Erlösungshelden Parsifal in die Gralsburg. Auch in dem Verhältnis zu Amfortas und Parsifal ist Gurnemanz im Entwurfe und Drama ziemlich derselbe. Einige unbedeutende Umwandlungen und Veränderungen seien angeführt: Nach dem Entwurfe ist Gurnemans Augenzeuge von der durch Klingsor dem Gralskönig Anfortas zugefügten Schmach,

ja „es gelang dem wachsamen Gurnemans, mit Hilfe der angerufenen Gralsmacht den bereits verwundeten Anfortas zu befreien". Später, im Drama, fehlt diese Episode; dort sagt Gurnemanz nur: „Des Königs Flucht gab kämpfend ich Geleite". Ebenso eilt auch nicht, wie 1865 in Prosa zu lesen ist, „Gurnemans zum König und den Rittern am heiligen See . . . ., die verhoffte Rettung überbringend", sondern er verläßt seinen Platz nicht und erwartet den Zug von Knappen und Rittern, die Amfortas in einer Sänfte tragen. Daß Gurnemanz dem Gralskönig treu ergeben ist, erfahren wir besser im Drama als aus dem Entwurfe, wo nur erwähnt wird, daß Gurnemans „jetzt noch Anfortas freudig dient". Allerdings läßt sich auch der Wendung: „. . . zum fast kindischen Greis gealtert" (im Drama: „zum hohen Greise gealtert") entnehmen, wie sich der alte Waffenknecht um das Los seines Herrn grämte, und wie ihn die haltlosen Zustände auf der Gralsburg schmerzlich berührten. Bei der Betrachtung von Gurnemanz' Verhältnis zu Parsifal ergeben sich auch nur wenige Änderungen und Unterschiede. Während (im Entwurf) Parzival, „mit dem Bogen in der Hand aus dem Walde vorkommt und von Gurnemans angehalten wird", führen (im Drama) Ritter und Knappen den jungen Frevler vor Gurnemanz. Die tiefernste Mahnung des Alten an den jungen Toren über die Heiligkeit der Tiere, die an Parsifal gerichteten Fragen sind ungefähr dieselben, nur erhöht die Versform die Wirkung der Prosaworte. Im Drama fehlt die Erklärung: „Gurnemans' Verwunderung über diese Dummheit, die er bis jetzt nur bei Kundry angetroffen, geht in Rührung über, als er Parzival veranlaßt, sich ein wenig zu ihm zu gesellen und ihm nur einige Auskunft über sich zu geben". Dort heißt es nur, daß Gurnemanz „sich wieder zu Parsifal wendend" spricht: „Nun sag! Nichts weißt du, was ich dich frage". So ist auch im Drama die Erregung des jungen Toren über den Tod der Mutter psychologisch vertiefter, und die vorangegangenen Fragen zeigen bessere logische Verbindung. Im Entwurf kommt die Mahnung: „Du mußt nicht alles gleich feindselig behandeln" recht unvermittelt. Sie steht mit seiner Flucht und mit dem Gram über den Tod der Mutter in keinem Zusammenhange. Eine Gegenüberstellung der beiden Texte wird uns diese Feinheiten am besten beleuchten.

Entwurf: „Waren, die mir den Weg vertraten, bös?“ Gurnemans lacht. „Wer ist gut?“ Gurnemans: „Deine Mutter. Du bist ihr entlaufen; sie wird sich um dich grämen: du mußt nicht alles gleich feindselig behandeln.“ „Bin ich feindselig?“ Dem Schwan warst du es und deiner Mutter.“ „Meiner Mutter?“ Kundry: „Sie ist tot.“ Parzival: „Tot? meine Mutter? wer sagt das?“	Drama: Parsifal: Die mich bedrohten, waren sie bös? (Gurnemanz lacht) Wer ist gut? (Gurnemanz ernst) Deine Mutter, der du entlaufen, Und die um dich sich nun härmt und grämt. Kundry. Zu End' ihr Gram: seine Mutter ist tot. Parsifal (in furchtbarem Schrecken). Tot? — meine Mutter? — wer sagt es?..

Ein kleiner Unterschied besteht auch in der Wirkung, die die Kunde vom Tode der Mutter und die Mahnung des Gurnemanz hervorrufen. Während im Drama Parsifal lange wie erstarrt dasteht und dann in ein heftiges Zittern gerät, droht er (im Entwurf) umzusinken, „Gurnemans hält ihn“. Auch läßt Wagner des Gurnemans' Bemerkung „daß der Knabe noch unschuldig sei“ im Drama fallen und läßt Gurnemanz nur sprechen: „Mich dünkt, daß ich dich recht erkannt“. Ebenso entspricht die szenische Bemerkung: „Gurnemanz, welcher einen Platz neben sich leer hält und Parsifal durch ein Zeichen zur Teilnahme am Mahle einlädt“, nicht der Ausführung im Entwurfe: „Gurnemans nimmt seinen Platz an einem Tische und beobachtet fortwährend Parzival . . .“. Und daß die Scheltworte im Entwurf: „Was stehst du da noch? Du bist doch eben nur ein Tor. Dort hinaus, da besinn dich!“ noch nicht den Anklang an Wolframs Worte haben, gibt uns einen Fingerzeig, daß Wagner nach der Niederschrift des Entwurfes (1865) nochmals das Wolframsche Gedicht in Simrockscher Übersetzung durchlas und daraus die Wendung: „Ihr seid 'ne Gans!“ für sein Bühnenfestspiel verwertete:

„Doch rät dir Gurnemanz,
Laß du hier künftig die Schwäne in Ruh,
und suche dir Gänser die Gans!“

Im dritten Aufzug gleicht der Gurnemans des Entwurfes fast ganz dem der Dichtung; daß die schon an und für sich im Entwurf poetisch wirkenden Worte des alten Waffenknechtes in erhöhtem Maße eine zartere lyrische Färbung durch die Verse erhalten haben, leuchtet ein. Zu erwähnen ist nur der eine kleine

Unterschied am Schluß der Handlung: Im Entwurf liegt Anfortas allein „huldigend vor Parzival auf den Knien", während im Drama in sinniger Weise Amfortas und Gurnemanz kniend Parsifal huldigen.

Die Gralsritter.

Die Gralsritterschaft ist bei Wolfram eine „werlîchiu schar", die das Gebiet des heiligen Gral gegen jeden Unberufenen verteidigt. Viele weltliche Ritter haben im Streite mit ihnen das Leben lassen müssen, Parzival selbst kämpfte mit einem solchen Wächter, und Artus lebte in ständiger Angst, mit ihnen in Berührung zu kommen. Der Dichter nennt sie „Templeise"[1]), d. h. Tempelhüter, aus mittellateinischem templensis, wovon templeis die normannische Form wäre. Bei der Erfindung dieses Namens schwebte Wolfram natürlich der 1119 gestiftete Templer-Orden vor (lat. templarii, frz. templier, mhd. tempelaere). Sie führen das Wappenzeichen des Grals, die Turteltaube, und zeichnen sich aus durch prunkvolle Ausrüstung: sie tragen einen „wâpenroc von koste grôz, da under harnasch blanc gevar", ferner einen „helm, des gebende wâren snüere sîdîn". Nach der von Wolfram bestimmten Ordensregel müssen die zum Orden vom Gral Berufenen (Knaben und Mädchen), deren Name der heilige Stein inschriftlich anzeigt, von Jugend auf zur Gralsburg kommen. Ernährt und erhalten werden sie durch den Gral, der Speise, Kleidung, Waffen verleiht. So kennen sie nicht die materiellen Sorgen des Lebens; und doch herrscht unter ihnen kein Fröhlichsein, kein Scherzen, gab es keinen Buhrut und Tanz:

„man sach dâ selten fröuden schal,
ez waere bûhurt oder tanz:
sine kêrten sich an schimphen niht." —
„selten froelîchiu werc
was dâ gefrümt ze langer stunt:
in was wol herzen jâmer kunt."

Schuld an allem Jammer, aller Freudelosigkeit trug das herbe Leid des Gralskönigs Amfortas, das sie ach! so oft mit-

[1]) In den Einleitungen Görres' zum „Lohengrin" (S. 44) und San Martes zu „Parzival" las Wagner zusammenfassende Angaben über die Templeisen.

erleben mußten. Das waren herzergreifende Augenblicke, wo alle Ritter und Frauen in dem glanzvollen Inneren des Saales der Gralsburg Augenzeugen von dem Jammer und Schmerz des wunden Amfortas waren, von dem Wehgeschrei, das sich erhob, wenn ein Knappe die blutige Lanze ringsum zeigte. Darum lebten die Gralsritter in Freude anscheinend auf, als der verheißene Retter Parzival, der junge Held von strahlender Schönheit als Gast auf Munsalvaesche weilt: die trûregen wâren mit im vrô. Sie wußten, daß durch Parzivals Frage alles Elend ein Ende nehmen werde, das Elend, das Amfortas sich selbst verschuldet hatte, weil er der sündigen Minne pflegte, die im Orden aufs strengste verboten war. Minnedienst ist den Rittern nicht gestattet; nur der König darf ehelichen, sowie derjenige Gralsritter, welcher vom Gral berufen ist, Fürst über ein herrenloses Land zu werden.

Wagner brachte die Gralsritter vor allem in unmittelbaren Zusammenhang mit Amfortas. Nicht wie bei Wolfram geschieht es, daß sie bloß Augenzeugen der Qualen ihres Herrn sind, daß sie statt mit der Tat helfend einzuspringen sich in Wehgeschrei verlieren; im Musikdrama sind sie die treuen Diener des Amfortas, für den sie in weiter Ferne Heilmittel zur Linderung der Schmerzen suchen, den sie an seine Pflicht, den Gral zu enthüllen, mahnen und den sie (nach der im Entwurf stehenden, im Drama fehlenden Bemerkung) auf Gurnemans' Hilferuf aus Klingsors Macht befreien halfen. Alle anderen von Wolfram geschilderten Züge (Kampf Parzivals mit den Gralsrittern; Vernichtung zahlreicher Ritter durch die Gralsbrüder; Bezeichnung „Templeisen"; Schilderung der Rüstung; die allgemeine Stimmung und Lage der Gralsritter auf Munsalvaesche; Eheverbot u. a.) ließ Wagner beiseite. Dafür brachte er die Gralsritterschaft in engen Zusammenhang mit dem heiligen Gral, mit Kundry und Klingsor. In der Verbindung mit dem Gral werden die Gralsritter zum ersten Male in dem wichtigen Briefe Wagners an Mathilde Wesendonk (Luzern, 30. Mai 1859) erwähnt: „Daher denn auch die Sage, daß der Gral (Sang Réal) (daraus San(ct) Gral) die fromme Ritterschaft einzig ernähre und zu den Mahlzeiten er Speise und Trank gewähre." Ein Jahr später bringt Wagner in einem anderen Briefe an seine Freundin (Paris, 1. August 1860) die Grals-

ritter mit Kundry in Zusammenhang: „Dies wunderbare grauenhafte Geschöpf, welches den Gralsrittern mit unermüdlichem Eifer sklavenhaft dient ... dann trifft man sie wieder einmal ... wie eine Hündin dem heiligen Gral dienend, vor dessen Rittern sie eine heimliche Verachtung blicken läßt.“ Und endlich 1865, im Münchener Entwurfe, stehen die Gralsritter dem Zauberer Klingsor handelnd gegenüber. Dort erfahren wir, daß Titurel „um sich die heilige Ritterschaft zum Dienst des Grales“ scharte, der wiederum „seine Weisungen an diejenigen der Ritter“ erteilt, „welche zum Schutze unschuldig Bedrängter entsendet werden sollen. Die Ausgesandten begabt er mit göttlicher Kraft, so daß sie überall siegen.“ Vgl. dazu die entsprechenden Verse im Drama:

„den Brüdern, die zu höchsten Rettungswerken
des Grales heil'ge Wunderkräfte stärken.“

Weil Klingsor „von der Gralsritterschaft, der er sich anschließen wollte, durch Titurel zurückgewiesen“ wurde, suchte er sich dadurch zu rächen, daß die Gralsritter in die verderbenbringenden Hände der in seiner Macht stehenden verführerischen, zauberhaften Frauen fallen mußten. Und in der Tat, „mehrere Gralsritter sind von ihren Fahrten nicht heimgekehrt; man fürchtet, sie seien in Klingsors Macht gefallen“. Denn „nach allen Gegenden ziehen Pilgerfahrten aus, um die rechte Arznei, den gnadenvollen Balsam aufzusuchen“ („nach allen Kräutern, allen Tränken, forscht und jagt weit durch die Welt“). Aber das Forschen und Jagen ist umsonst: kein Heilmittel hilft, auch liegt das Leiden des Anfortas tiefer: ihn quälen weniger körperliche, als vielmehr seelische Schmerzen. Die Ritter wissen und fühlen das nicht: „da nahen die Ritter, die Stunde schlägt, er muß den Zauber üben: sie jammern und klagen um seine Wunde, suchen eifrig ihm zu helfen, schaffen Heilmittel und Balsam herbei und ahnen nicht, wo seine Wunde blutet und wo er unheilbar ist“. Wenig nur unterscheiden sich der Entwurf und die Versdichtung in der Schilderung der Gralsritter. Das Bad des Königs, den die Ritter „in einer Sänfte nach dem heiligen See im Walde“ tragen, das Verhältnis der Ritter zu Kundry, die von ihnen weniger als ein Mensch, sondern „mehr wie ein seltsames, zauberhaftes Tier behandelt“

wird, und die ihnen doch „eine unentbehrlich treue Dienerin“ war . . .„ berichten die Prosa- und Versdichtung. Auch die feierliche Prozession der Ritter im Tempel der Gralsburg findet sich in beiden Dichtungen. Nur ist im Versdrama (1. Akt) eine Scheidung eingetreten zwischen Rittern, Knappen und Knaben. Im Entwurf schreiten von rechts her in feierlicher Prozession die Gralsritter und „verteilen sich an die gedeckten Tafeln“; „von links her schreiten die Meister“ (dieser Ausdruck fehlt später!) „und die Dienerschaft des Königs. Anfortas wird in einer Sänfte getragen: vor ihm her trägt ein Ritter einen mit einer purpurnen Samtdecke überdeckten Schrein“. Im Drama schreiten ebenfalls die Ritter des Grales „in feierlichem Zuge“ herein und reihen sich unter Gesang (dieser fehlt natürlich im Entwurf) an die Speisetafeln; aber Amfortas wird von Knappen und dienenden Brüdern hereingetragen und Knaben bringen den Schrein“. So gleicht auch im wesentlichen die Schilderung der Prozession im ersten Aufzug der des dritten Aktes. Nur fehlt im Drama die Angabe, daß die Ritter „in Trauergewändern“ erscheinen; andererseits findet sich im Entwurfe nicht die spätere Bemerkung, daß die Ritter Titurels Leiche geleiten. Ein kleiner Unterschied liegt auch da vor, daß (im dritten Aufzug des Dramas) von einer Seite die Ritter „Titurels Leiche im Sarge geleitend“ hereinziehen, auf der anderen Seite Anfortas im Siechbett, vor ihm der verhüllte Schrein, mit dem „Grale“ getragen wird, während im Entwurf von der einen Seite nur die Prozession der Ritter erfolgt, auf der anderen dann gebracht wird „Anfortas im Siechbett, dem Sarge Titurels nachgetragen: voran der Schrein mit dem Gral“. Selbstverständlich erfährt das im Entwurf des öfteren nur angedeutete „Murren und Klagen“ der Ritterschaft im Drama durch die Versumdichtung einen erhöhten Wert von größter, effektreicher Dramatik. Nur ein wesentlicher Unterschied muß hervorgerufen werden: im Musikdrama finden wir die erhabenen Gesänge der Gralsritter beim Liebesmahle vor, die im Entwurfe noch vollständig fehlen. Sie sind aber unbedingt erforderlich und von weittragender Bedeutung. Denn diese Ritterschaft, die, abgesehen von dem Suchen der Heilmittel für ihren Herrn, durch ihr Jammern, Klagen und Murren ein geradezu jämmerliches Bild gibt, diese „Mut- und Führer-lose Ritter-

schaft" gewinnt erst unsere Sympathie durch die markigen, kraftvollen Gesänge. Wir merken und fühlen aus ihnen, daß die Funken von Mut, die im Innern der Gralsritter glimmen, noch nicht ganz verlöscht sind. Die Ritter, die jetzt infolge der versagten Speisung durch den Gral „gemeine Ätzung" nehmen müssen, so daß ihre Kraft versiegt und keine Aussicht besteht zu „heilgen Kämpfen", — sie haben die Hoffnung noch nicht verloren, sie glauben an die verheißene Erlösung und sind gewiß, wieder freudereiche, einer Ritterschaft würdige Tage zu sehen. Und darum können wir — die Gesänge lehren es und zwingen dazu — behaupten, daß das ganze Christentum wie diese Gralsritter beschaffen sein soll. „Auch diese Ritter" — so urteilt Brückner sehr richtig[1]) — „sind nicht nur auf der Erde, um Gott zu schauen, sondern um für Gott zu zeugen und zu streiten, jederzeit bereit, ‚treu bis zum Tod, fest in Müh'n zu wirken des Heiland's Werke'. Nicht Klostermönche, sondern Mönche und Ritter zugleich sind diese Gralsbrüder, ‚kräftige und mutige Kämpen für das Heilige wider die entgöttlichte Welt'. So werden sie vom Gral in die Welt hinausgesandt als Streiter für Glaube und Wahrheit, Recht und Gerechtigkeit, für Unschuld und Frauenehre — wie später Lohengrin. Man braucht nur die markigen Gesänge der Gralsritter zu hören, um in ihnen den musikalischen Ausdruck der Tatkraft und Willensfreudigkeit zu vernehmen. Das Glaubensthema, das so oft in diesem Drama wiederkehrt, weist mit seinen festen, starken Klängen weit hinaus über eine weltschmerzliche Beschaulichkeit und tief hinein in eine lebendige wirksame Glaubenswelt. Und zu dem ‚selig im Glauben' gehört ganz von selbst das ‚selig in Liebe'. Hier wird kein toter Glaube gesungen, sondern einer, der in der Liebe tätig ist". So unterscheiden sich diese Gralsritter, für die es „keinerlei Gesetz noch Zwang, kein Gelübde oder feste Ordensregeln" gibt, nichts von Vertragsrecht, auch nicht einmal die Vorschrift mönchisch-buddhistischer Weltentsagung"[2]), wesentlich von allen anderen Ritterorden. Diese Auffassung Wagners darf nicht unbeachtet bleiben, will man den „Parsifal" recht verstehen.

---

[1]) Br., Rich. Wagner, S. Leben u. s. Werke, Jena 1906, S. 296.

[2]) Otto Hartwich, Rich. Wagner u. d. Christentum, Leipzig 1903, S. 125.

Klingsor.

Noch ehe Wagner Wolframs Parzival kennen lernte, begegnete ihm der Name des Zauberers Klingsor in einer Erzählung E. T. A. Hoffmanns. Dieser romantische Dichter gab 1819 in der Urania von Brockhaus „den Kampf der Sänger, einer alten Chronik nacherzählt“ heraus, jene Erzählung vom Sängerkrieg auf der Wartburg, die für den Schöpfer des „Tannhäuser“ die Vorlage mitbildete. Darin ist Klingsor jener berühmte Meister in Siebenbürgen, zu dem eine fremde geheimnisvolle Gestalt dem einsam wandernden Heinrich von Ofterdingen zu pilgern riet. Dort werde er die Kunst der Musik[1]) meistern lernen und alle anderen Sänger, auch Wolfram, seinen Nebenbuhler, besiegen. Und in der Tat, die Lehre bei Klingsor zeigte gute Früchte: Heinrich übertraf alle anderen Künstler mit seinen Leistungen. Als er aber später dem Landgrafen auf dessen Worte hin: „Ihr habt durch eure seltsame, unheimliche Weise, den schönen Kreis, den ich hier versammelt, gar häßlich gestört“, erzählte, daß er von Klingsor die Meisterschaft gelernt habe, als die anderen Meister gegen ihn singen, und er in seinem erwidernden Liede „den Leopold von Österreich höher pries als den Landgrafen Hermann, die Frauen am Hofe mit schnöden Worten angriff und die Schönheit Mathildes allein auf heidnische, ruchlose Art zu preisen fortfuhr, so gerieten die anderen in Zorn und traten in heftigen und schonungslosen Liedern seine Meisterschaft zu Boden. Ja mit dem Schwert in der Hand wollten sie schwere Rache an ihm nehmen.“ In seiner Not erflehte Heinrich vom Landgrafen Schutz des Lebens und bat, den berühmten Meister Klingsor zum Schiedsrichter in dem Sängerstreit zu wählen. Das wurde zugelassen, und nach einem Jahr erschien Klingsor in Eisenach, wo er zur Nachtzeit in einem Wettgesang ohne Zeugen von Wolfram besiegt wird. Noch in derselben Nacht aber las Klingsor in den Sternen, daß dem Ungarnkönig eine Tochter geboren sei, die Elisabeth heißen und wegen ihrer tugendhaften Reine und Frömmigkeit heilig gesprochen werden soll, und daß „die heilige Elisabeth ist auserkoren zum Weibe Ludwigs, des Sohnes des Landgrafen Hermann“;

[1]) Wagner führt bei dem Verzeichnis der „Meistertöne“ zu den „Meistersingern“ auch den „Schwarzen Ton Klingsors“ an (Ges. Schrift. XI, 377).

Klingsor verließ die Wartburg, ohne eine Entscheidung über die Meisterschaft der berühmtesten Sänger der damaligen Zeit zu treffen. Das Verhängnis nahte: Heinrich versang sich und unterlag im Sängerwettstreit.

So lernte Wagner in Klingsor einen Mann kennen, „in magischer Wissenschaft tief erfahren, Umgang mit dem Teufel haltend, zugleich Lästerer des Pfaffentums und kirchlicher Mißbräuche“[1]). Wenn Wagners Zauberer Klingsor die demütig dienende Gralsbotin zur heidnischen Verführerin macht, so erinnert diese Umwandlung und dieses Doppelwesen Kundrys an des Landgrafen Gattin Mathilde, deren Wesen Heinrichs Lieder, aus denen der Zauberer Klingsor spricht, verändern. Denn seit Heinrich sie die von Klingsor gelernte Kunst des Gesanges lehrte, „war es, als schwände von der berückten Frau alle Anmut und Holdseligkeit. Alles vernachlässigend, was zur Zierde holder Frauen dient, sich alles weiblichen Wesens entschlagend, wurde sie zum unheimlichen Zwitterwesen, von den Frauen gehaßt, von den Männern verlacht.“ (E. T. A. Hoffmann.) Als Wagner später bei seinem Aufenthalt in Marienbad (1845) Wolframs Gedichte in Simrocks und San Martes Übersetzungen sowie das von Görres herausgegebene Epos „Lohengrin“ kennen lernte, erfuhr er in den mannigfachen Anmerkungen und Einleitungen Genaueres über Geschichte, Namen und Art dieses Zauberers Klingsor, oder wie ihn Wolfram nennt: „Klingschor“. So fand er über den Namen folgende Ausführungen (S. 501): „Bei Beachtung der Namenbildung und Namenschreibung, die Wolfram, der selbst Lesens- und Schreibensunkundige, beobachtet, liegt dem Namen Klinschor sehr wahrscheinlich das altfranzösische clincher, cliner, inclinare zum Grunde. So wäre clincheor also der mit Leidenschaft sich wohin Neigende, einem Gelüst Nachstrebende, der Lüsterne.“ Vor Kristian[2]) fehlt dieser Zauberer Klinschor. „Die wälsch-französische Arthursage hat ihren Zauberer Merlin, der auch in Chretiens ‚Roman de Percival‘ erscheint.“ „Wir scheinen es Guiot verdanken zu müssen, daß er jenem Merlin diesen italienischen Zauberer substituiert hat. Denn nach Italien

[1]) San Marte Anm. 502.

[2]) Bei ihm heißt es nur: uns sages clers d'astronomie; dieser weise Sternkundige schuf den Zauber des Wunderschlosses.

weist ihn sein Land Terre de labùr[1])". In Italien lernte Klingsor als Enkel des Virgilius von Neapolis dessen zauberische Künste kennen. Denn die Sage hat „den gottbegeisterten Sänger und vielerfahrenen Weisen und Propheten mit christlicher Beimischung in einen Schwarzkünstler und Teufelsbeschwörer allgemach"[2]) verwandelt. Von diesem berühmten Zauberer wird folgendes u. a. erzählt: „Er erbaute sich ein Zauberschloß mit einem Feengarten, wohin er die schöne Tochter des Sultans von Babylon entführet; der Garten war nur durch eine Luftmauer jedem unzugänglich gemacht, und eine Luftbrücke führte den Meister überall hin, wohin er wollte. Ohne Regen war stets der Garten, doch voll Blumen und Früchte und heilsamer Kräuter." Diese Erzählung fehlt bei Wolfram; dort ist Klingsor nur im Besitz jenes wundervollen Zauberschlosses. Richard Wagner indessen benutzte diese kurze Erzählung und hat daraus die Handlung zum zweiten Aufzug seines Bühnenweihfestspieles gestaltet. Das Bedeutsame ist, daß die Beziehung Klingsors zur schönen Kundry hier ihr Vorbild fanden. Denn auch Klingsor erbaute sich ein Zauberschloß (in Wolframs Parzival erhält es Klinschor zum Geschenk vom König Irob), auch er schaffte einen Feengarten voll herrlicher Blumen, auch in seinem Dienst steht ein schönes Weib, Kundry. Statt einer „Luftmauer" und einer „Luftbrücke" geben die szenischen Bemerkungen eine „Steinmauer" sowie einen „Mauervorsprung" an. Und wenn der Dramatiker beim Eingang des zweiten Aufzugs Klingsor vor einem „Metallspiegel" sitzen läßt, so sehen wir an diesem Ausdrucke wiederum, daß Wagner sich die Anmerkungen San Martes zu eigen machte. Denn dort lesen wir auf Seite 500: „Nach einer anderen, zwar späteren Erzählung setzte Virgil auf eine Marmorsäule in der Stadt einen Zauberspiegel, worin sowohl bei Nacht als Tage (wie in der Säule zu Chateau-Merveille) die Feinde Roms sichtbar wurden." Selbst der im „Parsifal" szenisch beschriebene Zauberturm findet sich bei Virgil und wird in den Anmerkungen angedeutet: „Außerdem aber baute Virgil einen hohen Turm" (S. 500). In Simrocks Einleitung wird über die Person Klinschors nur wenig gesagt. Die von dem Über-

[1]) San Marte S. 501: Aus demselben Lande stammt auch Klinschor, der mit Merlin in einer Person vereinigt wurde.

[2]) Ausführlich geschildert in Görres' Einleitung zu „Lohengrin", S. 97.

setzer angedeutete Sage von der Entmannung des Zauberers las Wagner ausführlich in Wolframs Epos[1]). Dort wird Klinschor, der italienische Herzog, von Siziliens König Ibert, dessen Frau er zum Ehebruch verleitete, am Leibe geschändet. Bei Wagner entmannte sich Klingsor, ursprünglich ein frommer Einsiedler, selbst, und zwar deshalb, weil die ihn beherrschende sinnliche Lust nicht in die Gralsritterschaft eintreten ließ. So lesen wir im Entwurf: „Es heißt, er habe sich selbst verstümmelt, um die sinnliche Sehnsucht in sich zu töten, welche zu bekämpfen durch Gebet und Buße ihm nie vollständig gelungen sei. Von der Gralsritterschaft, der er sich anschließen wollen, sei er durch Titurel zurückgewiesen worden, und zwar aus dem Grunde, daß die Entsagung und Keuschheit aus innerster Seele fließen, nicht aber durch Verstümmelung erzwungen sein müsse." Im Drama fehlt die Angabe des Bekämpfens sinnlicher Lust durch Gebet und Buße, sowie die Begründung, weshalb Klingsor von Titurel nicht in die Gralsritterschaft aufgenommen ward. Es heißt in der Dichtung nur:

> „Drum blieb es dem, nach dem ihr fragt, verwehrt,
> Klingsorn, so hart ihn Müh' auch drob beschwert.
> Jenseits im Tale war er eingesiedelt;
> darüber hin liegt üpp'ges Heidenland:
> unkund blieb mir, was dorten er gesündigt;
> doch büßen wollt er nun, ja heilig werden.
> Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu töten,
> an sich legt er die frevle Hand,
> die nun dem Grale zugewandt,
> verachtungsvoll des' Hüter von sich stieß".

So mußte auch Klingsors Rache im „Parsifal" verschieden sein von der im Wolframschen Gedicht. Im mittelalterlichen Epos ist sie nur sinnlicher Art. Weil er, der Entmannte (durch die scham an sîme lîbe, wart er man noch wîbe) die Minne eines Weibes nie mehr erwerben konnte, erlernte er die Macht der Zauberkunst, mit Hilfe deren er schöne Frauen, aber auch Männer

---

[1]) Wagner kannte sicher auch die spätere Überlieferung im „Jüngeren Titurel", nach der Klingsor sich selbst entmannte und, um anderen Männern den Genuß der Liebe zu nehmen, schöne Frauen in Mengen auf sein Zauberschloß entführte.

in seiner Zauberburg für immer fesselt, damit diese niemals der Liebe pflegten. Im Drama ist die Rache Klingsors bedeutend vertieft worden. Weil ihm der Eintritt zur Gralsburg durch Titurel verwehrt wurde, schuf er jenen „Wonnegarten“ bei seinem Zauberschlosse, jene „teuflisch-holde Frauen“, welche die Gralsritter durch ihre Verführung in des Zauberers Hände bringen mußten. So kämpft im Drama die schlechte, sinnliche Welt gegen die fromme, heilig-geweihte, und zwar — wie es zumeist der Fall ist — lange Zeit mit Erfolg. Nicht nur, daß Gralsritter zu Hauf in Klingsors Macht fallen, selbst der Gralskönig vermag nicht sein Keuschheitsgelübde zu halten und wird von der schönsten aller Frauen[1]) in sündiger Minne verführt. Das ist eben das Bedeutsame bei Wagner, daß er Klingsor in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Gral, dessen Hüter und Rittern, sowie in engste Beziehung zur Gralsbotin Kundry bringt. In genialer Weise dichtete Wagner auch das Ende des bösen Zauberers um. Während bei Wolfram Gawan nach überstandenen Abenteuern Burg und Land zu eigen erhält nach des Zauberers Versprechen („swer diese âventiure erlite, daz dem sîn gâbe wonte mite“), und von den gefangenen Männern und Frauen als Retter begrüßt wird, entreißt im Entwurf der reine Tor, dem eben die Verführungskünste Kundrys nichts anhaben konnten, die heilige Lanze, „mit welcher einst Longinus des Heilandes Schenkel durchstach“, dem Zauberer, „deren sich Klingsor als wertvollstes Zaubermittel bemächtigt hatte“, mit den Worten: „Mit diesem Zeichen bann ich euch! Wie sich die Wunde schließe, die diese Speerspitze stach, vergehet alle hier, und in Trümmer stürze diese Pracht!“ Dann „schwingt“ er die Lanze, und „mit einem furchtbaren Krach stürzt das Schloß zusammen, der Garten verdorrt zu einer Öde“. Später, im Versdrama, gewann diese Szene noch vertiefte, christliche Bedeutung. Dort bleibt der heilige Speer, den Klingsor auf Parzival geschleudert, über dessen Haupte schweben; „Parsifal erfaßt ihn und schwingt, mit einer Geberde höchster Entzückung, die Gestalt des Kreuzes bezeichnend.“ Daraufhin versinkt alle Zauberpracht in ein Nichts. Daß Wagner diesen christlichen Zug in sein Drama

[1]) Im Entwurf erfahren wir noch nicht, daß Kundry die Verführerin gewesen; es heißt nur, daß Anfortas „von einem seltsamen wunderschönen Weibe abseits gelockt“ wurde.

brachte, läßt darauf schließen, daß er in der Zeit nach der Niederschrift des Entwurfes Kenntnis nahm von Rudolf von Ems' Legende: „Barlaam und Josaphat". Dort macht der Zauberer Theodas einen letzten Versuch, den Helden Josaphat mit den beschworenen Geistern zu überwinden; sie fliehen aber vor dem „Zeichen des Kreuzes". Überhaupt gleicht dieser orientalische Heide Theodas dem Zauberer Klingsor. Und Robert Petsch hat in seinem Aufsatze „Zur Quellenkunde des Parsifal"[1]) recht mit seiner Behauptung: „Wenn nun Wagner genau umgekehrt berichtet, daß Klingsor die Frauen zur Anlockung der Gralsritter verwendet, um sie durch sinnlichen Genuß zu entnerven, so zeigt sich eben hierin der starke Einfluß einer anderen Zaubersage, die auf Grund älterer Überlieferungen . . . in den christlichen Barlaamroman eingearbeitet worden war." Wie bei Wagner der Böse eine Steigerung der Versuchung vorbereitet, indem er erst die Blumenmädchen und dann Kundry den jungen Helden Parsifal verführen läßt, so geschieht dies auch in der mittelalterlichen Legende, wo der Zauberer Theodas erst „die juncvrouen vil gemeit" zur Bedienung des Prinzen gibt und, als deren Liebeswerben vergebens ist, dann die schönste aller Frauen, die Tochter des Königs von Syria, zur Verführung hinzugesellt, obendrein noch einen Teufel schaffend, der zwischen Josaphat und die schöne Königstochter ränkevoll sich schleicht, um „in beiden Seelen das sittliche Urteil und die religiöse Klarheit in ihr Gegenteil zu verwandeln" (Petsch).

Aber auch in der indischen Sage begegnete Wagner einer Klingsorgestalt in dem Zauberer Mara. Nicht nur, daß dieser den Bodhisat (= Vollendeter, der nach der Buddhaschaft Strebende) dadurch zu Falle zu bringen sucht, daß wie Klingsor die Lanze, er einen furchtbaren Diskus auf ihn schleudert, und daß er seine Töchter in sechshundert Mädchen verwandeln und den Prinzen umschmeicheln läßt, sondern auch daß dieser geschleuderte Diskus strahlend über Bodhisats Haupt schweben bleibt, sowie daß durch des Prinzen ausstreckende Hand ein gewaltiger Donner erdröhnte und Feuer aus dem Erdboden aufstieg. Man vergleiche zu den letzten beiden Punkten Wagners Entwurf und spätere Versdich-

[1]) Richard Wagner-Jahrbuch 1912.

tung. Im Entwurf fehlt noch die Angabe vom Schwebenbleiben des Speers über Parsifals Haupt, wohl aber finden sich in Prosa- und Versdichtung ähnliche Bemerkungen über das Vernichten der Zaubermacht. Im Entwurf lesen wir: „Mit einem furchtbaren Krach stürzt das Schloß zusammen“ und im Drama heißt es: „Wie durch ein Erdbeben versinkt das Schloß“.

Endlich lieh noch eine andere Person dem Zauberer Klingsor einige Züge: Der bei Wolfram nur flüchtig erwähnte Heide. Seinen Namen und sein späteres Schicksal lernen wir nicht kennen, wir erfahren nur, daß er im Speerkampf mit Anfortas, der aus Minne zur Orgeluse auf Abenteuer ausging, den Gralskönig mit einem giftdurchtränkten Speer schwer verwundete. Der Heide lebte der Zuversicht, durch der Lanze Kraft würde er des Grales Macht gewinnen können; deshalb „streich er wazzer unde lant“; der schwer verwundete Anfortas aber siegte: „den heiden het er dort erslagen“. In Wagners Drama unterlag der Gralskönig und konnte sich nur mit Hilfe des getreuen Gurnemanz retten; freilich quälten ihn fürderhin unsägliche Schmerzen von der erhaltenen Speerwunde. Klingsor blieb heil, ja er konnte triumphieren, denn in seinen Händen befand sich die heilige, dem Amfortas geraubte Lanze. Was Wolfram sonst über Klinschor erwähnt: seine Freundschaft mit Orgeluse, die ihm wie König Irob ihren Reichtum schenkte, um vor dem Zauberer Friede zu haben, und der er eine gut bewährte, streiterprobte Ritterschaft verlieh und hielt; das Verhältnis zu König Irob, zu Gawan usw. — alles ist vom Musikdramatiker unbeachtet geblieben und absichtlich weggelassen. Auch die bis ins einzelne geschilderte Wunderburg[1]) konnte von dem Schöpfer des Parsifal für das Zauberschloß des zweiten Aufzuges nicht benutzt werden[2]). Wenigstens

---

[1]) In einem Briefe an Mathilde Wesendonk (1. August 1860) hören wir zum ersten Mal von Klingsors Zauberburg: „Nun raten Sie, wer das wunderbar zauberische Weib ist, die Parzival in dem seltsamen Schlosse findet . . .?“

[2]) Auch im „Alexanderlied“ darf man die im Blumengarten liegende Burg als Klingsors Zauberschloß deuten (v. 5206):

„Als bald dann ich und meine Mann'
Eine schöne Feste vor uns sahn,
Die war mit großer Kunst gebaut,
Gern hätt ich innen sie geschaut.“

läßt darauf das in der szenischen Anmerkung geschilderte Zauberschloß schließen; die Beschreibung der Wunderburg im Entwurf könnte eher Wolframs Darstellung zur Vorlage haben; denn sie erzählt von „glänzenden Zinnen, Waldungen usw., Dingen, die sich im „Parzival“ wiederfinden. Überhaupt fehlt im Drama alles im Entwurf beschriebene Örtliche des Zauberschlosses. Den zwei Worten: „Klingsors Zauberschloß“ (am Anfang des zweiten Aufzuges) steht im Entwurf folgende ausführliche Beschreibung gegenüber: „Jenseits der Gebirgshöhe, in dessen nächtlichen Waldungen Monsalvat — nur dem Geweihten zugänglich — liegt, dort, wo sich anmutige Talwindungen dem Süden und dessen lachenden Ländern zuziehen, liegt eine andere ebenso heimliche als unheimliche Burg. Nur auf zauberhaften Wegen wird auch sie aufgefunden; der Fromme vermeidet ihr zu nahen; wer ihr aber naht, kann der bangen Sehnsucht nicht wehren, mit der es ihnen nach den glänzenden Zinnen verlockt, welche aus einer nie gesehenen Pracht der wunderbarsten Blumenbaumwaldungen hervorragen, und von wo zauberisch süßer Vogelsang herdringt, berauschende Wohlgerüche sich über den Umkreis ergießen. . . . Das Schloß ist sein Werk: Durch ein Wunder ist es entstanden, mitten in einer früher öden Gegend, in welcher zuvor nur die Hütte eines Einsiedlers gestanden. Wo jetzt alles auf das üppigste und berauschendste, wie an einem ewigen Frühsommerabende, blüht und webt, war einst — in nackter — nur das einsame Hüttchen zu sehen“. Jene beiden Worte „Klingsors Zauberschloß“ finden noch nähere Bestimmung in dem Anhang zum Personenverzeichnis des Dramas: „Klingsors Zauberschloß, am Südabhange derselben Gebirge (= nördliches Gebirge des gotischen Spaniens), dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen“. Die mit wenigen Worten im Entwurf angedeutete Beschreibung des Zauberturmes „In einem unnahbaren Verließe seiner Burg sitzt er in seiner Zauberwerkstatt“, ist im Drama um so ausführlicher: „Im inneren Verließe eines nach oben offenen Turmes; Steinstufen führen nach dem Zinnenrande der Turmmauer; Finsternis in der Tiefe, nach welcher es von dem Mauervorsprunge, den der Bühnenboden darstellt, hinabführt. Zauberwerkzeuge und nekromantische Vorrichtungen. Klingsor auf dem Mauervorsprunge zur Seite vor einem Metallspiegel sitzend.“ Im Ent-

wurf findet sich nur die Angabe: „Durch Zauberers Gewalt bannt er die Seele Kundrys zu sich; in einem finsteren Höhlengrunde erscheint ihr Geist“; im Drama wird diese bloße Angabe durch szenische Anmerkungen bis in alle Einzelheiten geschildert: „Klingsor steigt, der Mitte zu, etwas tiefer hinab und entzündet dort Räucherwerk, welches alsbald einen Teil des Hintergrundes mit einem bläulichen Dampfe erfüllt. Dann setzt er sich wieder an die vorige Stelle und ruft, mit geheimnisvollen Geberden, nach dem Abgrunde.... In dem bläulichen Lichte steigt Kundrys Gestalt herauf. Man hört sie einen gräßlichen Schrei ausstoßen, wie eine aus tiefstem Schlafe aufgeschreckte Halbwache.“ — Endlich fehlt im Entwurf noch die ausführliche Darstellung vom Verschwinden des Zauberschlosses und dem Entstehen und Aussehen des Zaubergartens; sonst aber entspricht bereits im Entwurf die Person Klingsors dem Zauberer des Dramas, der „Verkörperung des radikal Bösen, des Willens zum Leben“[1]).

Herzeleide.

„Edle Frauengestalten zu erschaffen und darzustellen ist eine Gabe, die Wolfram mit unserem größten neueren Dichter gemein hat“[2]): In der Tat, wir können nicht genug die Meisterschaft dieses mittelalterlichen Dichters in der Schilderung der Weibesseele bewundern! Belekane, Herzeleide, Sigune und Obilot, dieses „allerliebste kleine Geschöpf“, — sie alle sind ebenso herrlich gezeichnete Frauentypen wie die verführerische Orgeluse und die Gralsbotin Kundrie. Daneben tritt noch eine Menge anderer trefflich geschilderter, freilich weniger bedeutender Frauen auf. Aus dieser großen Anzahl Frauen übernahm Wagner für seinen „Parsifal“ nur zwei: die schöne und edle Herzeleide und die rätselhafte Gralsbotin Kundry, zwei Gestalten, die in grellstem Gegensatz zueinander stehen. Während Kundry eine der Hauptpersonen des Dramas ist, tritt die Mutter des reinen Toren überhaupt nicht auf. Und doch hat Wagner mit wenigen Strichen ein wundervolles Seelengemälde einer liebevollen Gattin und

---

[1]) Arthur Drews, Rich. Wagner-Jahrbuch 1906, S. 349.
[2]) Simrock, Einl. z. „Parzival“, 5. A. 1876, Stuttg., S. 334.

zärtlichen Mutter gezeichnet. Auch Wolfram gibt über Herzeloyde eine entzückende, treffliche Schilderung, die wegen des zarten lyrischen Gehaltes zu seinem Besten gerechnet werden muß; aber er schildert in epischer Breite und Ausführlichkeit, die der moderne Dramatiker selbstverständlich verdichten und kürzen mußte. Wagner konnte natürlich nicht wie Wolfram die Herkunft Herzeloydes schildern, nicht ihr Liebesleben mit Gamuret, nicht das Eheglück, nicht so die Geburt des Sohnes, nicht die äußere Schönheit. Selbst der Aufenthalt in der Waldeseinsamkeit und die mütterlichen Lehren durften nur eine Darstellung von wenigen Worten erhalten. Und doch weiß Wagner uns die edle Frau, die treusorgende Mutter, beinahe menschlich näher zu bringen als Wolfram. Denn im Drama verfolgen wir nicht wie im Epos die breite Erzählung über Herzeloyde, sondern wir erfahren in echt theatralisch-packender Weise den Einfluß der Mutter auf den Sohn. Das beabsichtigte freilich auch der mittelalterliche Dichter: auch er wollte durch die Schilderung aller Schmerzen und aller treuen Liebe und Fürsorge der Mutter diese selbst mit dem Sohne in ganz nahe Beziehungen bringen. Gewiß, auch Wolfram vermag es, unsere besondere Teilnahme für diese herrliche Frau zu erregen. Der erzählte schreckliche Traum von der Geburt Parzivals, der Tod des Mannes in fremden Landen, der tiefe Schmerz über den Verlust des Gatten, das herbe Weh bei der Geburt des Sohnes — alles dies ruft unser Mitleid mit der duldenden, schwergeprüften Frau hervor. Und wie lieb erscheint sie in ihrem Mutterglück, das Wolfram in herzlichen Worten preist. Zur Sicherheit Parzivals, aus Furcht, dem Sohne möchte das gleiche Unheil wie dem Vater zustoßen, erzieht sie ihn in der Wildnis von Soltane, und wacht genau über die Erziehung des Kindes. Dem Gesinde verbietet sie aufs strengste, dem Knaben vom Ritterwesen zu erzählen, ja sie geht sogar so weit — dies hätte der moderne mitleidvolle Dramatiker niemals schildern können —, daß sie die Vögel haßt und vernichten läßt, weil sie mit ihrem Gesang ein gewaltiges Sehnen im Innern des jungen Parzival hervorriefen. Sie erklärt dem Sohne, wer Gott ist, und erzählt ihm allerhand Grauses vom Teufel. Den Buben rührt's nicht. Und eines Tages läßt ihn gar das Schicksal Ritter sehen! Nun will er dasselbe sein und berichtet der Mutter seinen Wunsch. Aber „sîner worte sî

sô sêre erschrac, daz sie unversonnen vor im lac". Sie sinnt auf List, gibt ihm ein spottschlechtes Pferd (ez muoz aber vil boese sîn) und legt ihm „Torenkleider" an, damit er, von den Mitmenschen verlacht, bald zur Mutter heimkehre. Vor der Trennung gibt sie ihm noch wichtige Lehren, dann läßt sie ihn unter Tränen ziehen.

„Frou Herzeloyde in kuste und lief im nâch.
der werelde riuwe aldâ geschach.
dô sie ir sun niht langer sach . . ."

Das allzulange Wegbleiben des geliebten Sohnes quält die sorgende Frau so, daß sie in ihrem Harm um Parzival stirbt. Trevrizent berichtet dem jungen Toren den Tod der Mutter:

„Mîn swester lac ouch nâch dir tôt,
Herzeloyd' dîn muoter."

Richard Wagner behielt für seinen Entwurf, wie für die spätere Dichtung (selbstverständlich mit kleinen Änderungen) nur bei: den Namen, den Tod des Mannes, die Freude der Mutter nach der Geburt des Sohnes, ihre treue Fürsorge in der Waldeseinsamkeit, das Leid und Ende der Mutter, und den Eindruck davon auf den reinen Toren. Im Entwurf entgegnet Parzival auf das gutmütige Zureden und Fragen des Gurnemans, daß er „nur seine Mutter, Schmerzeleide, kennt; diese hat ihn in größter Zurückgezogenheit in der Weise erzogen, daß er nie etwas von Waffen und Ritterschaft erfahren solle". Später, im Drama, läßt Wagner den reinen Toren nicht diese Antwort geben, deshalb nicht, weil Parsifal nicht wissen kann, daß er deshalb im stillen Walde erzogen wurde; ihm sagte ja niemand, daß er von Ritterschaft nichts erfahren solle. Darum antwortet Parsifal auch nur:

„im Wald und auf wilder Aue waren wir heim."

Gurnemanz' Frage: „Wer gab dir den Bogen?" mit der erfolgten Antwort: „Den schuf ich mir selbst, vom Forst die rauhen Adler zu scheuchen", fehlt im Entwurf. Im Drama ist damit sowie mit der folgenden Frage ein engerer, mehr logischer Zusammenhang geschaffen. Denn das Schweigen Parsifals auf Gurnemanz' fragende Worte: „Warum nicht ließ deine Mutter bessere Waffen dich lehren", motiviert die Antwort der in einer Waldecke lagern-

den Kundry. (Im Entwurf dagegen berichtet Kundry von den Eltern des Toren bereits nach der ersten Frage.) Die Ergänzungen Kundrys sind in der Prosa- und Versdichtung ähnlich; nur im Drama erfahren wir noch den Namen des Vaters. Im Entwurf heißt es bloß: „Sein Vater ward noch vor des Sohnes Geburt erschlagen: die Mutter wollte den Sohn vor gleichem, gewaltsamen Tode bewahren; — die Törin!" Im Drama lesen wir etwas ausführlicher:

„Den vaterlosen gebar die Mutter,
als im Kampf erschlagen Gamuret;
vor gleichem frühen Heldentod
den Sohn zu wahren, waffenfremd
in Oeden erzog sie ihn zum Toren — die Törin!"

Was aber Wagner im Entwurf nur mit knappen Worten dürftig schreibt, das formt er später durch wundervolle ergreifende Verse in ausführlicher Weise um. Der kurzen Inhaltsangabe („Das wunderbare Weib weiß die zartesten Saiten seiner Empfindung durch traulich-feierliches Berühren seine Kindererinnerungen erzittern zu machen; der Abend, der Morgen, die Nacht — die Klagen, die Liebkosungen der Mutter; die Sehnsucht der Entfernten, Verlassenen, nach dem Sohne, ihr Schmachten und Sterben") steht die innig-zarte, in poetisches Gewand gekleidete Ausführung gegenüber, die wegen ihrer gefühlsreichen, wundervollen Verse zu dem Besten der Lyrik gehört und deshalb hier angeführt sei:

„Nein, Parsifal, du tör'ger Reiner!
Fern — fern — ist meine Heimat: —
daß du mich fändest, weilte ich nur hier.
Von weither kam ich, wo ich viel ersah.
Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust,
Sein erstes Lallen lacht mir noch im Ohr;
das Leid im Herzen,
Wie lachte da auch Herzeleide,
Als ihren Schmerzen
zujauchzte ihrer Augen Weide!
gebettet sanft auf weichen Mosen,
den hold geschläfert sie mit Kosen,
dem, bang in Sorgen,
den Schlaf bewacht der Mutter Sehnen,
ihn weckt am Morgen
der heiße Tau der Mutter-Tränen.

Nur Weinen war sie, Schmerz-Gebahren
um deines Vaters Lieb' und Tod;
vor gleicher Not dich zu bewahren,
galt ihr als höchster Pflicht Gebot:
den Waffen fern, der Männer Kampf und Wüten
wollte sie still dich bergen und behüten.
Nur Sorgen war sie, ach! und Bangen:
nie sollte Kunde zu dir hergelangen.
Hörst du nicht noch ihrer Klagen Ruf,
wann fern und spät du geweilt?
Hei! Was ihr das Lust und Lachen schuf,
Wann suchend sie dann dich ereilt!
Wann dann ihr Arm dich wütend umschlang,
ward dir es wohl gar beim Küssen bang? —
Ihr Wehe doch du nicht vernahmst,
nicht ihrer Schmerzen Toben,
Als endlich du nicht wieder kamst,
und deine Spur verstoben:
sie harrte Nächt' und Tage,
bis ihr verstummt die Klage,
der Gram ihr zehrte den Schmerz,
um stillen Tod sie warb:
ihr brach das Leid das Herz,
und — Herzeleide — starb."

Interessant ist zu beachten, wie Wagner die Liebe des Sohnes zur Mutter und vor allem den Eindruck des Todes der Herzeleide auf Parsifal psychologisch vertiefte. Im mittelalterlichen Gedicht erhellt die kindliche Liebe zur Mutter insbesondere aus der Sehnsucht, die Parzival nach der Mutter hegt, und die ihn von der Seite der Gattin ziehen läßt:

„O Herrin, darf es sein,
So lasset nach der Mutter mein
Mich schauen, wie es mit ihr steht,
Denn jede Kunde mangelt mir
Ob es ihr wohl, ob weh ergeht.
Auf kurze Frist will ich zu ihr."

Bei Wagner kennt der junge Tor nicht den Namen seines Vaters, den ihm die Mutter sicherlich genannt hatte, ja er weiß nicht einmal seinen eigenen; nur den der Mutter vermag er anzugeben. Die Mutter selbst hat er nicht vergessen; sie war die einzige Person, die er in der Jugend recht lieben lernte. Drum ruft er beglückt

— denn diesmal ist er imstande zu antworten — „Ich hab' eine Mutter; Herzeleide sie heißt . . .". Und wie sinnig ist später die Bemerkung Wagners, daß Parsifal auf Kundrys Ruf „Parsifal" „betroffen" still steht. Mit diesem Worte tritt vor die Seele des jungen Helden sofort das Bild der geliebten Mutter, und weich und zart erklingen die Worte: „Parsifal . . .? So nannte träumand mich einst die Mutter." — Welch gewaltiger Unterschied aber besteht vor allem in der Darstellung des Eindrucks, den der Tod der Mutter auf den Sohn hervorruft. Bei Wolfram entgegnet Parzival nur auf die Kunde Trevrizents vom Hinscheiden der Mutter Herzeloyde:

> „Oh lieber Herr, das kann nicht sein,
> Was ihr da sagt! . . .
> War ich Gebieter nun vom Gral,
> Es versüßte nicht die Leidenskunde,
> Die ich vernahm aus Eurem Munde.
> Bin ich denn Eurer Schwesterkind,
> So zeigt, daß Ihr mir treu gesinnt,
> Und sagt mir alles, was ihr wißt,
> Sagt mir, ob beides Wahrheit ist."

Bei Wagner gerät Parsifal in „furchtbaren Schrecken" über die Nachricht Kundrys vom Tode der Mutter; in bitterstem Schmerz vermag er nur zu stammeln: „Tot? — Meine Mutter? — Wer sagt es?" Es will dem reinen Toren nicht in den Sinn, daß die heißgeliebte Mutter nicht mehr am Leben ist. Wer untersteht sich, diese kühne Behauptung aufzustellen? Darum seine trotzige Frage: „Wer wagt es?" Und nun diese grandiose Steigerung! Auf Kundrys Worte hin: „Ich ritt vorbei und sah sie sterben, dich Toren hieß sie mich grüßen" springt Parsifal wütend auf die Sprecherin zu und „faßt sie bei der Kehle". Kann die Liebe des Sohnes Parsifal zu seiner Mutter eindringlicher wiedergegeben werden? Oder auch hernach, als das wunderbare Weib die „zartesten Saiten seiner Empfindung durch traulich-feierliches Berühren seiner Kindererinnerungen erzittern zu machen" weiß, sinkt Parsifal „immer ernsthafter, endlich furchtbar betroffen", „überwältigt von furchtbarer Rührung und zermalmender Wehmut . . . weinend zu den Füßen des schönen Weibes nieder". Bei Wagner spielt dieses Moment von der Kunde des Todes der

Mutter Herzeleide eine wichtige Rolle. Denn der Augenblick, in dem Parsifal von dem Ableben der Mutter erfährt, „bedeutet das Ende seiner Kindheit. Er steht unmittelbar vor dem Eintritt in die Gralsburg und den daraus folgenden, für sein Leben entscheidenden Ereignissen, die mit dem Ausgestoßenwerden aus dem Gralsreich anheben. . . . Die große Wichtigkeit der Mutter für die eigentliche seelische Handlung des ‚Parsifal' ergibt sich aus der Musik"[1]).

Zum Schluß sei noch einiges über den Namen der Mutter des reinen Toren erwähnt. Der Verfasser des mittelalterlichen Epos nennt sie „Herzeloyde", bei Wagner heißt sie im Entwurf „Schmerzeleide" und in der späteren Versdichtung „Herzeleide". Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Dichter des Bühnenweihfestspieles diesen Namen schrieb nach voraufgegangener Lektüre des Wolframschen Gedichts in der Übersetzung San Martes, dessen Anmerkung Wagner sicher sorgfältig studierte und gelegentlich benutzte. Dort ist auf S. 349 zu lesen: „Auch Herzeleidens Name aus dem Wälschen abzuleiten, liegt nahe; denn Erchlais d. h. a frightful voise, a dismal noise oder erch, dismal, dreadful, terrible; Lluydd, Lluedd, warfare, ein schrecklicher Kampf, daher im Begriff unserem Herzeleid sehr nahe entsprechend, obwohl Wolfram nicht daran gedacht hat, da er dem französischen Wortklange konsequent Herzeloyde und im Titurel Herzeloude schreibt. Auch Simrock schreibt in seiner Einleitung der Übersetzung zum Parzival (S. 334): Herzeleide.

Und diese Herzeleide steht bei Wagner in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis zu Amfortas, wie es bei Wolfram der Fall ist.

Kundry.

In grellstem Gegensatz zur edlen und schönen, schlicht geschilderten Herzeleide steht die wilde, geheimnisvolle Gralsbotin Kundry, die wegen ihrer Originalität von dem Meister mit besonderem Interesse und besonderer Sorgfalt gestaltet ist. Bereits am 2. März 1859 entnehmen wir einem Briefe an Mathilde Wesendonk, daß während der Beschäftigung mit dem „Parzival"

---

[1]) Viktor Junk in s. Artikel „Herzeleide", Bayr. Blätter 1912, S. 236/37.

gerade diese Person gewaltig in den Vordergrund trat und des Dichters Schaffen am meisten anregte. Wagner schrieb damals aus Venedig an seine Freundin: „Der Parzival hat mich viel beschäftigt: namentlich geht mir eine eigentümliche Schöpfung, ein wunderbar welt-dämonisches Weib (die Gralsbotin) immer lebendiger und fesselnder auf. Wenn ich diese Dichtung noch einmal zustande bringe, müßte ich damit etwas sehr Originelles liefern.“ Einzelheiten wußte Wagner damals noch nicht über diese seltsame Person, die ihm selber noch ein Rätsel, ein Wunder blieb. Aber gerade die Schwierigkeit der Lösung dieses Kundry-Problems reizte den Meister, und diese eigenartige Gestalt, wie sie in der Literatur nirgends sich findet, beschäftigte wohl sehr des Dichters Geist und Phantasie. Schon am 23. Mai desselben Jahres berichtet Wagner aus Luzern an seine Freundin: „Ich habe zum Parzival wieder eine ganz neue Erfindung gemacht“. Und diese Erfindung deutet Robert Petsch richtig mit den Worten: „Es handelt sich eben um die Beziehungen der Gralsbotin auf den leidenden Amfortas“[1]. Ein Jahr später (ca. 1. August 1860) zeigt Kundry bereits die Züge, wie sie sich im Entwurf und im Drama vorfinden. Aus einem Briefe Wagners, den er von Paris an seine Freundin richtete, entnehmen wir folgende ausführliche Schilderung: „Sagte ich Ihnen schon einmal, daß die fabelhaft wilde Gralsbotin ein und dasselbe Wesen mit dem verführerischen Weibe des zweiten Aktes sein soll? Seitdem mir dies aufgegangen, ist mir fast alles an diesem Stoffe klar geworden. Dies wunderbar grauenhafte Geschöpf, welches den Gralsrittern mit unermüdlichem Eifer sklavenhaft dient, die unerhörtesten Aufträge vollzieht, in einem Winkel liegt und nur harrt, bis sie etwas Ungemeines, Mühvolles zu verrichten hat, — verschwindet zu Zeiten ganz, man weiß nicht wie und wohin? — Dann plötzlich trifft man sie einmal wieder, furchtbar erschöpft, elend, bleich und grauenhaft; aber von neuem unermüdlich, wie eine Hündin dem heiligen Grale dienend, vor dessen Rittern sie eine heimliche Verachtung blicken läßt: ihr Auge scheint immer den rechten zu suchen, — sie täuschte sich schon — fand ihn aber nicht. Aber was sie sucht, das weiß sie eben nicht: es ist nur Instinkt. — Als Par-

[1] Richard Wagner-Jahrbuch 1912.

zival, der Dumme, in das Land kommt, kann sie den Blick nicht von ihm abwenden: Wunderbares muß in ihr vorgehen; sie weiß es nicht, aber sie heftet sich an ihn. . . . Dieses Weib ist in einer unsäglichen Unruhe und Erregung: der alte Knappe hat das früher an ihr bemerkt, zu Zeiten, ehe sie kurz darauf verschwand. Diesmal ist ihr Zustand auf das höchste gespannt. Was geht in ihr vor? Hat sie Grauen vor einer abermaligen Flucht, möchte sie ihr enthoben sein? Hofft sie — ganz enden zu können? was hofft sie von Parzival? Offenbar heftet sie einen unerhörten Anspruch an ihn? — Aber alles ist dunkel und finster: kein Wissen, nur Drang, Dämmern? — In einem Winkel gekauert, wohnt sie der qualvollen Szene des Anfortas bei: sie blickt mit wunderbarem Forschen (sphinxartig) auf Parzival. Der — ist auch dumm, begreift nichts, staunt, schweigt. Er wird hinausgestoßen. Die Gralsbotin sinkt kreischend zusammen; dann ist sie verschwunden. (sie muß wieder wandern). Nun raten sie, wer das wunderbar-zauberische Weib ist, die Parzival in dem seltsamen Schlosse findet, wohin sein ritterlicher Mut ihn führt? Raten Sie, was da vorgeht und wie da alles wird."

Aus den Schlußworten entnehmen wir, daß Wagner die Bedeutung der Kundry im zweiten Akt schon erkannt hat, und daß die Handlung dieses Aufzuges im wesentlichen im Geiste des Schöpfers fertig vorlag. Sie bedurfte nur noch der Niederschrift, die in den Augusttagen des Jahres 1865 in München endlich erfolgte. In diesem Prosa-Entwurf haften an dieser rätselhaften Gralsbotin dieselben Züge, wie sie aus den Briefen entgegentreten. Nur änderte der Dichter die Schlußszene des ersten Aktes: Hier geleitet nur Gurnemanz, nicht, wie Wagner vorher im Entwurf wollte — Gurnemans mit Kundry, den jungen Parzival zur Gralsburg; somit fehlt auch die frühere Angabe, daß die Gralsbotin Augenzeugin der Qualen des Amfortas ist. Vollständig neu ist die Figur der Kundry des dritten Aktes in dem Münchener Entwurf wie auch die Verführerin Kundry des zweiten Aktes, die in den Briefen nur geheimnisvoll angedeutet ist. — Wolfgang Golther nennt dieses wunderbar welt-dämonische Weib „Wagners eigenartigste Neuschöpfung". Wohl verstanden, nicht um eine Schöpfung, sondern um eine Neuschöpfung handelt es sich; freilich ist diese Kundrygestalt eine so originelle, weicht sie so von dem

mittelalterlichen Vorbild ab, daß man von einer eigenen Wagnerischen Schöpfung sprechen muß. Namen und Art trägt dieses rätselhafte Weib nach Wolframs häßlicher Gralsbotin Cundrîe la surzière. So häßlich und rauh Cundries Aussehen und Auftreten ist, — in ihrem Innern schlägt ein gutes Herz, Eigenschaften, die auch an der Wagnerschen Figur zu finden sind. Dieses häßliche Weib und ihr noch häßlicherer Bruder Malcreatiure waren das Geschenk der Königin Sekundilla an Anfortas (bei Wagner erfahren wir nichts über die Herkunft). Während Cundrie bei ihrem neuen Herrn bleibt, der sie zur Gralsbotin macht (sie trägt auf samtnem Mantel aus Gold gestickte Turteltauben, das Zeichen des Grals), während sie Arzneien erfand, die die Schmerzen des Gralskönigs milderten (im Drama sucht und findet sie in Arabiens Ländern Heilmittel), schenkt Anfortas dem Bruder Cundries die wunderherrliche Orgeluse von Logrois als „Schönheitspreis". Cundrie durchreist auf kostbar gesatteltem Pferde die Welt und gelangt auch an Artus' Hof, wo sie vor der Tafelrunde Parzivals Unterlassungssünde in heftigen Worten tadelt. Dieselbe, die Parzival eben so heftig gescholten, wirft sich ihm später zu Füßen; sie erhält Verzeihung von ihm für die früheren Beleidigungen, preist ihn als verheißenen Retter, gibt ihm heilsame Lehren und geleitet ihn zusammen mit Feirefiß zur Gralsburg, wo sie den Gralsrittern freudig verkündet: „was in fröuden komen waere". Von dieser Wolframschen Gralsbotin treffen wir — natürlich in etwas veränderter Weise — in Wagners Tondrama wieder: das wilde, unstäte Wesen der Reiterin, das grauenerweckende Äußere (bei Wolfram ist es mirakelhaft übertrieben), ihr mitleidvolles Herz, die Eigenschaft als Gralsbotin, in der sie Amfortas dient und dem sie Heilmittel verschafft, den Fluch über Parzival (dort an Artus' Hofe, hier in Klingsors Gebiet), das Verzeihen und die Gnade Parzivals und das Geleiten des verheißenen Retters zur Gralsburg (Dritter Akt). Alle anderen vielen geschilderten Züge und Handlungsweisen werden vom Dramatiker weggelassen.

Wir sahen oben, daß Amfortas dem Bruder der Gralsbotin Cundrie die schöne Orgeluse zum Geschenk gab. Auch dieses Weib, hervorragend durch ihr herrliches Äußere, lieh der Wagnerschen Kundry einige Züge. Cundrie, das häßliche Weib, und Orgeluse, die stolze, herrliche Verführerin, zwei Frauen in stärkstem

Gegensatze, werden von dem Dramatiker in der einen Person Kundry vereinigt. Die Schönheit ist beiden, der mittelalterlichen Orgeluse und Wagners Kundry gemein. Im Drama schauen wir „ein jugendliches Weib von höchster Schönheit"; und Wolfram preist das herrliche Äußere der Orgeluse:

„ein also clâre frouwen, . . . aller wîbes varwe ein bêâ flûrs.
âne Condwîrn âmûrs wart nie geborn sô schoener lîp.
Mit clârheit süeze was daz wîp,
wol geschict uns kurtoys."
„sie waere ein reizel minnen gir, ougen süeze ân' smerzen,
unt ein spansenwe des herzen."

Auch in der Verführerin Kundry des zweiten Aktes erkennen wir zum Teil die verführerische Orgeluse wieder, die wie Kundry entgegen der Sitte den Mann um Minne angehen muß. Durch ihre zauberhafte Schönheit gewann sie sofort die Liebe der Männer. Viele sind ihrer Verführung zum Opfer gefallen, darunter Gawan und Anfortas, der im Streite für seine Dame jene unheilbare Wunde empfangen, nur Parzival widerstand (wie im Drama) ihrer Zauberkunst. Und wie bei der Cundrie la surzière findet sich auch bei der stolzen, schnippischen Orgeluse jenes Doppelwesen: auch sie weint vor Freude bei der Kunde von der Berufung Parzivals; nun weiß sie, daß er den Gralskönig, der um ihretwillen leiden mußte, von seinen Leiden erlösen wird. Andere Züge ließ Wagner unbeachtet oder änderte er um. So fehlt im Drama das stolze, schnippische, oft herausfordernde spöttische Wesen dieses Weibes, die Mitteilung von seiner Herkunft sowie die ganze Episode mit Gawan und Gramopflanz. Wenn aber Orgeluse den minnebegehrenden Gawan besonders mahnt, ihr nicht zu dienen, wenn sie besonders auf die Gefahren dieses Minnedienstes hinweist, wenn sie Spott und Schande, all die schlimmen Taten nur als Probe der Liebe und Treue bezeichnete, so unterscheidet sie sich doch trotz anderer auffallender Ähnlichkeiten wesentlich von der Wagnerschen Gestalt des zweiten Aktes, so daß wir fragen müssen: können Orgeluse und Cundrie la surzière die einzigen Vorbilder zur rätselhaften Gralsbotin des Tondramas sein? Wir müssen die Frage verneinen. Im Gegenteil: Wagner benutzte für dieses „wunderbar, welt-dämonische Weib" eine Reihe anderer Vorlagen. So gleicht Kundry, der im Dienste Klingsors

stehenden Verführerin, in geradezu verblüffender Weise jene berückend schöne Tochter des Königs von Syria in Rudolfs von Ems Legende „Barlaam und Josaphat". Auch die begleitenden Nebenumstände sind dieselben. Als es den schönen Jungfrauen von vornehmer Geburt (gleich den Blumenmädchen) nicht gelang, Josaphat in ihre verführerischen Liebesnetze zu bekommen, schuf der Zauberer Theodas einen Teufel, der als „Engel des Lichts" „zwischen Josaphat und der schönen Partnerin sich schleichen sollte, um in beiden Seelen das sittliche Urteil und die religiöse Klarheit in ihr Gegenteil zu verwandeln" (Petsch). Diese Partnerin, die heidnische Königstochter, war „das schönste Weib und hatte den minniglichsten Leib, größere Reize konnte keiner gesehen haben". (Vgl. dazu die szenische Bemerkung im dritten Akt: „ein jugendliches Weib von höchster Schönheit".) Die Königstochter „liebte den schönen Jüngling, denn in dieser Liebe wurde sie von dem Jammer über ihre Gefangenschaft frei" (Genthe).

„und durch sînen stolzen lîp
minnet in daz selbe wîp.
— — — — — — — —
der jâmer nâch ir rîcheit,
diu ir muoste sîn verseit,
twanc sî nâch dem geheize hân
liebenes ergetzenes wân
von dem si würde leides vrô".

Auch Kundry begehrt Parsifal, um, wie sie meint, durch ihre irdische Liebe Erlösung zu erhalten.

Aber Josaphat sah die Verführerin züchtiglich an und sprach: „Frau, selig Weib, deine lichte Jugend, dein schöner Leib hat mir Sorgen viel gegeben" (Genthe). In ähnlicher Weise äußert sich auch Parsifal:

„nie sah ich, nie träumte mir, was jetzt
ich schau' und was mit Bangen mich erfüllt".

„Darauf ermahnte Josaphat die Königstochter, sich zum rechten Gottesglauben zu wenden und sich taufen zu lassen, damit sie das ewige Leben gewänne" (Genthe). (Im Drama — im dritten Akt — tauft Parsifal die Sünderin Kundry). Sie will den Willen des Jünglings erfüllen, wenn er in Liebe sich mit ihr vereine:

„dâ lâ mich dir angesigen
daz dû geruochest bî mir ligen
bînaht durch den willen mîn,
daz ich mich geniete dîn
und dû dich mînes lîbes.“

Denselben Wunsch hegt auch Kundry:

„den ich ersehnt in Todesschmachten,
den ich erkannt', den blöd' Verlachten,
laß mich an seinem Busen weinen,
nur eine Stunde dir vereinen.
— — — — — — — — — — —
laß mich dich Göttlichen lieben,
Erlösung gabst du dann mir.
— — — — — — — — — — —
Nur eine Stunde mein, —
nur eine Stunde dein —“

(Im Entwurf: „Um dich zu lieben, nur eine Stunde dein zu sein, kann einzig mich entschädigen für Qualen, wie sie noch kein Wesen litt“.) Und wie Josaphat das Verlangen der sinnlichen Königstochter zurückweist, so verwirft auch Parsifal die leidenschaftliche Bitte der Kundry:

„In Ewigkeit
wärst du verdammt mit mir
für eine Stunde
Vergessens meiner Sendung,
in deines Arms Umfangen.“

Beide Jünglinge widerstehen der Verführung: Josaphat bezwingt durch Fasten, Beten und Kasteiung die erwachte Sinnlichkeit und wird so bewahrt; Parsifal wird durch Mitleid zum Wissenden.

Auch die Töchter Maras aus der Buddhasage dienten zum Vorbilde der Verführerin Kundry, jene sechshundert wunderschöne Mädchen, die den Prinzen umschmeicheln, ihre Verführungskünste vergeblich an ihm versuchen und fliehen müssen. Aus der indischen Quelle übernahm auch der Dramatiker die bekannte, bei orientalischen Völkern, bei griechischen und deutschen Denkern vorkommende Wiedergeburtslehre „mit ihren in Zeit und Raum wechselnden Erscheinungen“[1]). In das Wesen der Prakriti-Kundry

---

[1]) Vergl. Lessing, Die Erziehung des Menschengeschlechts, und Wagners Gedicht für Herwegh, Mythus der Metempsychose.

hat Wagner diese Lehre von der Metempsychose und Palingenese, d. h. der Seelenwanderung und Wiedergeburt künstlerisch verflochten, jene Lehre, die sagt, — „daß man alle einem lebenden Wesen zugefügten Leiden nach erfolgter Wiedergeburt, oft in Tiergestalt[1]), auf eben dieser Welt selbst zu erdulden und dadurch abzubüßen hat", um sich durch solchen ewig vorgesetzten Läuterungsweg zu vervollkommnen. Prakriti hat während ihres in einer früheren Geburt geführten Daseins eine solche Schuld auf sich geladen. Sie „war die Tochter eines stolzen Brahmanen; der Tschandala-König, der sich eines ehemaligen Daseins als Brahmane erinnert, begehrt für seinen Sohn des Brahmanen Tochter, zu welcher dieser heftige Liebe gefaßt; aus Stolz und Hochmut versagte die Tochter Gegenliebe und höhnte den Unglücklichen. Dies hatte sie zu büßen und ward nun als Tschandalamädchen wiedergeboren, um die Qualen hoffnungsloser Liebe zu empfinden, zugleich aber zu entsagen und der vollen Erlösung durch Aufnahme unter Buddhas Gemeinde zugeführt zu werden"[2]). Auch Kundry ist zur Strafe wiedergeboren, wie aus den Worten des Gurnemanz (Erster Aufzug) hervorgeht:

„Ja, eine Verwünschte mag sie sein:
hier lebt sie heut'.
vielleicht erneut,
zu büßen Schuld aus früher'm Leben,
die dorten ihr noch nicht vergeben."

Und wie Prakriti, wird auch der bußfertigen, reuigen, erlösungsbedürftigen Kundry Taufe und Erlösung im Tode zuteil.

Im dritten Aufzug ist Kundry die büßende Magdalena aus dem 1848[3]) ausführlich entworfenen, großartigen Drama „Jesus

---

[1]) Vergl. die Verse von Schönaich-Carolath in seinem Gedicht „Der schwarze Hanns":

.... Seht, ich glaub daran,
Daß jeder Mensch gewisser Art von Tieren
Genau entspricht. Es herrscht geheimes Band,
Herrscht Blutsverwandtschaft, die sich nie verleugnet,
So glaub ich fest an Seelenwanderung
Und an Vergeltung...."

[2]) Prüfer, das Werk von Bayreuth, S. 184.

[3]) Richard Wagner, Entwürfe, Leipzig, S. 97/98.

von Nazareth". Dort kniet die Büßerin Maria von Magdala zu Jesu Füßen, küßt den Saum seines Gewandes und spricht ihre tiefe Reue und beseligende Liebe zu ihrem Erlöser aus. Beiden ist gemeinsam der Hang zum „Dienen", wobei die Magdalena des Entwurfes die neutestamentliche Gestalt der Martha von Bethanien (Luc. 10, 40) übernommen hatte; in der „Abendmahlsszene" des vierten Aufzuges des Entwurfes „neigt sich Maria zur Seite und weint heftig. Sie nimmt ein kostbares Fläschchen aus ihrem Busen, naht Jesu wieder, gießt es auf seinen Scheitel, wäscht ihm die Füße, trocknet sie ihm selbst unter Schluchzen und Weinen". Ganz ähnlich lesen wir auch die szenischen Bemerkungen im Parsifal-Drama, nur daß Wagner noch das aus Evangelium Lukas 7,38 und Johannes 12, 13 entlehnte „mit ihren schnell aufgelösten Haaren" hinzufügte. Zum Vergleich dazu seien die betreffenden Stellen im Entwurf und in der Dichtung angeführt: Entwurf: „Da bemerkt Parzival, daß Kundry ein goldenes Fläschchen aus dem Busen zieht, einen edlen Balsam daraus auf seine Füße schüttet, sie salbt und dann mit ihren Haaren trocknet". Drama: „Während dem hat Kundry ein goldenes Fläschchen aus dem Busen gezogen, und von seinem Inhalte auf Parsifals Füße ausgegossen, jetzt trocknet sie diese mit ihren schnell aufgelösten Haaren". Auch die Worte: „neigt sich Maria zur Seite und weint heftig" finden sich ähnlich im Entwurfe und im Bühnenweihfestspiel wieder. Nach der Taufe senkt Kundry das Haupt tief zur Erde und beginnt heftig zu weinen". (Im Entwurf: Kundry senkt das Haupt und scheint zu weinen.) So finden wir schon im Jesus von Nazareth eine Vorstudie zu jener ergreifenden Szene der Fußwaschung Kundrys im dritten Aufzug des „Parsifal"[1]), und denken dabei an die wundervolle Stelle der Magna peccatrix des zweiten Teiles im „Faust":

„Bei der Liebe, die zu Füßen
Deines gottverklärten Sohnes

---

[1]) Die Szene der Fußwaschung ist oft angegriffen und verworfen worden. In seiner „Dramaturgie der Oper" wendet sich Bulthaupt gegen die Vorwürfe und schließt seine Betrachtungen mit den Worten: „Ohne die geringste Spur theatralischen Wesens hat sich in ihr der Geist den Körper geschaffen, der Geist der Weihe, ein Bild der Gnade, wie es ergreifender kaum in den Meisterwerken des Cinquecento geschaffen ist."

Tränen ließ zu Balsam fließen
Trotz des Pharisäerhohnes.
Beim Gefäße, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder;
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heil'gen Glieder."

Die Liebe dieser Magdalena erfuhr später eine Neugestaltung. Als Wagner im Sommer 1852 auf dem Gute seines Freundes Wille, Mariafeld am Züricher See, weilte, da „malte er mit seiner feurigen Lebendigkeit aus, wie der Prophet von Nazareth von der sündigen Magdalena im irdischen Leben geliebt, in ergreifender Schönheit auf der Bühne darzustellen sei"[1]. Auch diese neue Idee verwertete der Meister in seinem „Parsifal", in der Szene des zweiten Aufzuges, wo Kundry den reinen Toren mit den Worten zu verführen sucht:

„Mein volles Liebesumfangen
Läßt euch dann Gottheit erlangen.
Laß mich dich Göttlichen lieben!
Nur eine Stunde mein,
Nur eine Stunde dein!"

(Im Entwurf: „O Tor! umfange mich nun in Liebe, so bist du heute noch Gott selbst! Nimm mich nur eine Stunde an dein Herz, und laß mich dann verdammt sein in Ewigkeit! Ich will keine Erlösung: ich will dich lieben!")

Zu diesem evangelischen Vorbild der rätselhaften Gralsbotin kam aber noch das Sagenhafte der Herodias-Salome und des Ahasver sowie der Gundrygia hinzu. Wir entnehmen dies den Worten Klingsors: „Herodias warst du und was noch? Gundrygia dort, Kundry hier". Diese Bezeichnungen fehlen im Entwurf. Dafür schreibt Wagner aber: „Kundry lebt ein unermeßliches Leben unter stets wechselnden Wiedergeburten, infolge einer uralten Verwünschung, die sie ähnlich dem ‚ewigen Juden', dazu verdammt, in neuen Gestalten das Leiden der Liebesverführung über die Männer zu bringen." Hans von Wolzogen und nach ihm Löffler erklären in sinnreichen Untersuchungen die Wahl und die Bedeutung der Namen. Löffler teilt die Herodiassage

[1]) Eliza Wille, 15 Briefe von Rich. Wagner, Berlin, 1894.

also mit[1]): „Herodias (Salome) war in Liebe gegen Johannes entzündet, die er nicht erwiderte; als sie das auf dem Teller getragene Haupt mit Tränen und Küssen bedecken will, weicht es zurück und fängt heftig zu blasen an; die Unselige wird in den leeren Raum getrieben und schwebt ohne Unterlaß; nur von Mitternacht bis zum Hahnkrat sitzt sie trauernd auf Eichen- und Haselstauden"[2]). Bei Wagner wurde nun das Vergehen am Vorläufer Christi zu einem Vergehen an Jesus selber, der Name Herodias aber beibehalten. Kundrys Worte: „Ich sah — Ihn — Ihn und lachte, da traf mich sein Blick —" wären dann die Begründung für die endlose Qual gewesen, wie in der Skizze der Sieger, als „Prakritis Schuld sich dramatisch nur durch die Verhöhnung des Liebenden kundgibt" (Heckel). Nun gleicht Kundry, wie Wagner in seinem Entwurfe ausdrücklich angibt, vollends dem Ahasver, einem „ewigen Juden", nach der Sage jenem Schuhmacher, der Jesu auf dem Wege nach Golgatha auszuruhen verwehrte und bis zum jüngsten Gericht keine Ruhe findet. Denn Kundry hat nicht über das Haupt des Johannes, sondern über Christus selber gelacht, als er, das Kreuz auf dem Rücken, die Straße zur Richtstätte schritt. Und wie Ahasver keine Ruhe finden kann, so ergeht es auch der Frevlerin Kundry. Seit sie der Blick des kreuztragenden Heilandes getroffen, seit sie Jesu „kühn verschmäht", lastet auf ihr ein grausiger Fluch, der sie „durch Schlaf und Wachen, durch Tod und Leben, Pein und Lachen, zu neuem Leiden neu gestählt, endlos durch das Dasein quält!" Nun sucht sie den Heiland, den reinen Menschen, „von Welt zu Welt, ihm wieder zu begegnen". Und wenn sie ihn gefunden zu haben glaubt, wenn sie „sein Auge schon nah wähnt, da kehrt ihr das verfluchte Lachen wieder", — und ein Sünder sinkt ihr in die Arme: Sie ist verloren und um ihre Erlösung ist sie gekommen: „sie hat in allen Weibern gelebt, die die Männer zur Sünde getrieben und selbst an den Schmerzen gelitten haben, die sie verursachten; sie war die erste Eva, deren Kuß dem Manne das Wissen gibt und deren volle Liebe ihm die Gottheit geben soll" (Lichtenberger, Richard Wagner, Dresden 1904, 2. Aufl., S. 505). Nun verstehen wir auch

[1]) Bayr. Blätter 1891.

[2]) Wagner las hierüber wahrscheinl. in Grimms Mythologie (S. 260ff.) oder in Simrocks Einleitung zu Parzival" (Deutung des Gralsmythus S. 12).

die gewaltige Sehnsucht Kundrys nach Erlösung, nach Ruhe und Tod. Im Entwurf tritt dieses Sehnen weniger zutage; wir lesen nur an einer Stelle die Worte: „Ach, ich bin müde, wo find' ich Ruhe?" Im Drama jedoch begegnet uns zu wiederholten Malen das Verlangen der Müden nach Ruhe:

„Nur Ruhe! Ruhe! ach, der Müden!
Schlafen! — oh, daß mich keiner wecke!
— — — — — — — — — — — — —
Schlafen — schlafen —: ich muß.
— — — — — — — — — — —
Ach! — ach!
Tiefe Nacht —
Wahnsinn — oh! — Wut —
Oh! Jammer!
Schlaf — Schlaf —
tiefer Schlaf — Tod
— — — — — — —
Oh — Sehnen — Sehnen —
— — — — — — — — — —
Oh, ewiger Schlaf,
einziges Heil,
wie, — wie dich gewinnen?"

Ach, sie findet die Ruhe nicht: „Nein! Nicht schlafen! — Grausen faßt mich!" — Klingsor, der tückische Zauberer, gewährt ihr keine Zeit zur Ruhe. In seinem Dienste stehend soll Kundry den jungen Toren verführen. Sie sträubt sich anfangs gegen Klingsor; dessen Wille ist aber stärker und zwingt sie zum Handeln. Mit der Verführung und dem sündigen Kuß erreicht sie jedoch das Gegenteil: der Tor wird zum Wissenden. Und nun ändert sie mit einem Male ihre Rolle. War sie bisher das Werkzeug Klingsors, so regt sich jetzt „in der schrecklich Verwirrten der eigene Erlösungstrieb", und was sie redet und vollbringt, ist nur die dramatische Steigerung dieser einen wahnvollen Regung: sie glaubt das Heil in sündigem Umfangen zu finden, sie verwechselt die himmlische mit der irdischen Liebe. Vergebens ruft ihr der hellsichtig Gewordene zu:

„Auch dir bin ich zum Heil gesandt,
bleibst du dem Sehnen abgewandt.
Die Labung, die dein Leiden endet,
beut nicht der Quell, aus dem es fließt:

das Heil wird nimmer dir gespendet,
wenn jener Quell sich dir nicht schließt.“

Kundry begehrt nur immer leidenschaftlicher die falsche Erlösung vom Sehnen, und als Parsifal das eine fordert, ihm den Weg zu Amfortas zu zeigen, höhnt und droht sie: ja, sie verwünscht und verflucht ihn, als er ihre Umarmung abweist und sie heftig von sich stößt. — Eine andere ist sie im dritten Aufzug. Dem Klingsor und seiner Macht, die mit dem Zauberschloß „in Trauer und Trümmer“ gestürzt ist, für immer entrissen, ist sie nur noch Gralsbotin, Helferin. Ihres Doppelwesens ist sie jetzt verlustig gegangen. Gurnemanz „hat gegen früher eine große Veränderung an ihr wahrgenommen: als sie erwacht, ist sie nicht erstaunt, hat nicht geflucht und hat ihn dagegen sanft und artig bedient. Nur ist kein Wort aus ihr herauszubringen gewesen: sie scheint gänzlich die Sprache verloren zu haben“ (Entwurf). Auch im Drama lesen wir, daß „aus Miene und Haltung . . . die Wildheit gewichen“ ist; vor allem aber sind die aus „Jesus von Nazareth“ übernommenen Worte: „Dienen, dienen“, hinzugefügt, sowie die Mutmaßung des alten Gurnemanz, daß diese Veränderung an dem Weibe der heilige Karfreitag bewirkt habe. Nun ist sie die treue Helferin. Von ihren Lippen ertönt kein Laut mehr. In schweigender Sehnsucht erwartet sie das nahende Heil. Sie erkennt (im Gegensatz zum Entwurf, wo Gurnemans Parzival zuerst bemerkt) eher als Gurnemanz den gerüsteten Ritter und sie weiß, daß dieser auch ihr die ersehnte Erlösung bringen wird. In demütiger Reue wäscht und salbt sie ihm, wie einst Martha dem Heiland, die Füße, und erhält von ihm die Taufe. Und als die Bußfertige reuevoll das Haupt tief zur Erde senkt und heftig beginnt zu weinen (im Entwurf heißt es nur: „Kundry senkt das Haupt und scheint zu weinen), küßt sie der Erlöser sanft auf die Stirne. In der Gralsburg findet sie endlich die so oft gewünschte und heiß ersehnte Ruhe und Erlösung: Während der heilige Gral in Parsifals Händen erglüht, eine Glorienbeleuchtung sich über alle Teilnehmer des Abendmahls ergießt, während aus der Kuppel eine weiße Taube herabschwebt, sinkt Kundry „mit dem Blicke zu ihm auf“ langsam vor Parsifal entseelt zu Boden. Im Entwurf steht: „Kundry umschlingt Parzivals Füße und sinkt leise entseelt vor ihm nieder“. Der dankbare Aufblick zu dem Erlöser fehlt

hier noch, während das Umschlingen der Knie im Drama wegfiel.

Viel und Lehrreiches ist über diese eigenartige Person geschrieben; interessant sind die Ausführungen Lichtenbergers, Bulthaupts, Wolzogens, Löfflers und unzähliger anderer Schriftsteller. Und doch reichen alle diese Schilderungen nicht heran an die Ausführungen Wagners in seinen Briefen an Mathilde Wesendonk und vor allem an die in dem Münchener Prosaentwurf, wo in poetisch wirkender Prosa wundervolle, lesenswerte Seelenanalysen von dieser rätselhaften Gralsbotin gegeben sind, diesem wunderbar welt-dämonischen Weibe, dessen Wesen mittelalterliche, romanische, indische und christliche Züge ausmachen.

Die schönen Frauen im Zaubergarten.

Unmöglich konnte Richard Wagner für den Blumengarten und dessen holde Bewohnerinnen das Vorbild in Wolframs Gedicht finden. Zwar werden auf Klinschors Zauberburg zahlreiche schöne Frauen in Haft gehalten, aber sie ähneln den duftigen Blumenmädchen ebensowenig, wie dem wundersamen Blumengarten der in der Nähe von Klinschors Zauberschloß liegende „boumgarten" gleicht, in dem frisches Volk tanzt und singt:

„dâ hoert ir und seht manege diet,
die tanzent unde singent liet,
tambûren, floitieren."

Vielmehr erhielten der Garten und die holden Blumenmädchen den morgenländischen Duft und Zauber aus Lamprechts „Alexanderlied", daneben aus Rudolfs von Ems Legende „Barlaam und Josaphat" sowie aus den Erzählungen über den Schwarzkünstler und Teufelsbeschwörer Virgilius von Neapolis, endlich aus der Buddhasage. Zuerst mag wohl die Lektüre der San Marteschen Anmerkungen zu Wolframs „Parzival" dem Musikdramatiker Anregung zur Ausgestaltung des Blumengartens gegeben haben. Dort schrieb der Übersetzer des mittelalterlichen Gedichtes über den Zauberer Virgilius folgendes: „Er erbaute sich ein Zauberschloß mit einem Feengarten, wohin er die schöne Tochter des Sultans von Babylon entführet; der Garten war

nur durch eine Luftmauer jedem unzugänglich gemacht, und eine Luftbrücke führte den Meister überallhin, wohin er wollte. Ohne Regen war der Garten doch stets voll Blumen und Früchte und heilsamer Kräuter . . .“. Aus diesen wenigen Worten ergab sich ohne weiteres das Milieu des zweiten Aufzuges zum „Parsifal“: Klingsors Zauberschloß mit dem Blumengarten und Kundry, schon in Zusammenhang mit dem Zauberer gebracht, sind gegeben. Selbst dem Worte „Feengarten“ darf man entnehmen, daß in dem Blumengarten Feen, holde Frauen weilten. Und wenn die schönen Bewohnerinnen nicht vorhanden gewesen, so war es Wagner leicht, aus Wolframs Gedicht die von Klinschor auf dem Zauberschlosse gefangen gehaltenen und von Gawan erlösten schönen Frauen zu übernehmen. Wie Wagner alle diese Dinge: das Zauberschloß, den Blumengarten, die herrlichen Mädchen schildern mußte, dazu verhalfen die anderen, oben erwähnten Vorbilder und Quellen. Die Erzählung über Virgilius aber — daran wolle man festhalten — bildet das Fundament, auf dem sich das Zaubergebäude des zweiten Aufzuges aufbaut.

Die noch im Entwurf fehlenden, in den szenischen Bemerkungen stehenden Ausdrücke „Tropische Vegetation, üppigste Blumenpracht . . . arabischen reichen Stiles“ erinnern sofort an den morgenländischen Duft, an die glutvollen buntschillernden Farben, wie wir sie in Lamprechts „Alexanderlied“, das ja auch Wagner kannte[1]), begegnen. Auf seinem indischen Feldzuge gelangten Alexander und seine Truppen „am Meere hinziehend in einen herrlichen Wald und fanden da im Schatten lebend die herrlichsten Blumenmädchen; mit ihnen vermählt lebten sie in Wonne, bis der Sommer hinabging und die Blumenmädchen starben“[2]). Der Dichter gibt über die holden Bewohnerinnen des Blumengartens folgende Schilderungen (V. 5057—5063; 5087—5156 in der Übersetzung):

„Gar viele schöne Mägdelein
Wir in dem Walde funden,
Die spielten in diesen Stunden

---

[1]) Vergl. Wagners Autobiographie „Mein Leben“, S. 446.

[2]) Einleitung (S. 120) zum „Alexanderlied“ (herausgeg. und übersetzt von Dr. Heinr. Weismann, Frankfurt a. M., 1850), in der wir bereits die Bezeichnung „Blumenmädchen“ finden, die Wagner in sein Drama übernahm.

Auf dem grünen Klee umher,
Hunderttausend und noch mehr;
Die spieleten und sprangen,
Hei wie schön sie sangen . . .“

— — — — — — — — — —

„Wollt ihr nun rechte Einsicht han,
Wie's mit den Frauen war getan,
Von wannen diese kamen,
Oder welches Ende sie nahmen,
Von Allen mag euch das fürwahr
Erscheinen höchlich wunderbar.
Sobald der Winter ging von dann
Und die Sommerszeit begann
Und es grün ward überall
Und die edlen Blumen ohne Zahl
Im Wald begannen aufzugehn,
Da waren die gar schön zu sehn.
Vom Lichte strahleten sie ganz,
In rotem und in weißem Glanz
Schimmerten gar ferne sie.
Solche Blumen waren nie.
Welche schöner mochten blüh'n[1]).
Sie waren, wie es uns erschien,
Völlig rund als wie ein Ball
Und fest verschlossen überall;
Sie waren wunderbarlich groß
Und wenn die Blume sich oben erschloß,
Das merket wohl in euerem Sinne,
So fanden sich darinne
Mägdlein ganz und gar vollkommen:
Ich sag's euch, wie ich hab' vernommen.
Sie wandelten lebendig,
Und sprachen so verständig
Und fühlten Menschenlust und Sinn;
Sie hatten völlig wie es schien,
Ein Alter um das zwölfte Jahr.
Sie waren herrlich, das ist wahr,
Geschaffen an ihrem Leibe.
Ich hab' an keinem Weibe
Ein schöner Antlitz je gesehn
Noch Augen also herrlich stehn;

---

[1]) Vergl. Wagners Schilderung:

„Des Gartens Zier
und duftende Geister
im Lenz pflückt uns der Meister.“

Händ' und Arme waren hell
Wie eines Härmelines Fell
So auch die Füße und die Beine;
Es war von ihnen keine,
Die nicht der Schönheit Reiz besaß.
Auch trieben sie in Züchten Spaß
Und lachten viel und waren froh
Und ihr Gesang entzückte so,
Daß nie vordem und seit der Frist[1])
So süße Stimm' erschollen ist.
Doch mußte diesen Frauen, —
Darauf dürft ihr vertrauen —
Lebenslust der Schatten geben.
Sie konnten ohne den nicht leben,
Traf sie die Sonne mit ihrem Scheine,
So blieb am Leben ihrer keine[2]).
Das Wunder, das war mannigfalt.
Da erscholl ringsum der Wald
Von dem süßen Klingen
Derer, die darinne singen,
Die Vögel und die Mägdelein,
Wie konnt' es wonniglicher sein,
Früh und spät zu jeder Zeit.
Ihres Leibes ganzes Kleid
Fest an sie gewachsen war
An die Haut und an das Haar.
An Farbe waren sie genau
So wie die Blumen auf der Au
Rot und weiß wie Schnee getan.
Da wir sie zu uns gehen sahn,
Da drängte ihnen der Leib entgegen,
Denn Frau'n, die solche Lust erregen,
Sind noch der Welt nicht worden kund."

Und wie bei Wagner die Mädchen vergehen und „als verwelkte Blumen am Boden umher gestreut" liegen, wie „der Garten ver-

[1]) Erinnert jener entzückende Gesang nicht an Wagners liebliche, wundervolle Musik (in der Blumenmädchenszene), von der der Meister selbst urteilte (in einem Briefe an Lilli Lehmann, Bayreuth, 30. Okt. 1882): „. . . so glaube ich aber auch, daß man etwas ähnliches wie das As-Dur (— „Komm'! Holder Knabe!") — usw. noch nicht gehört haben wird: es ist hier auf einen ungemeinen Stimmzauber durch Fülle des zartesten Wohlklanges gerechnet!"

[2]) Wagner erzählt umgekehrt in seinem Drama:

„Wir wachsen hier
in Sommer und Sonne."

dorrt zur Einöde", so sterben auch im mittelalterlichen Gedicht zum Verdruß des alexandrinischen Heeres die Blumenmädchen, schwindet auch die Pracht des Waldes (V. 5188—5194):

„Da die Zeit zu Ende ging,
Unsre Freude auch zerging:
Die Blumen ganz und gar verdarben
Und die schönen Frauen starben;
Ihr Laub die Bäume ließen
Und die Brunnen ihr Fließen
Und die Vögelein ihr Singen."

Nur was im „Alexanderlied" unmotiviert zu Grunde geht, schwindet im Musikdrama, weil der reine Tor mit dem Zeichen des Kreuzes allen Zauber bannt, die „trügende Pracht" „in Trauer und Trümmer" stürzt.

Wie Lamprecht so preist auch Rudolf von Ems in seiner Legende „Barlaam und Josaphat" Wunder und Pracht der holden Jungfrauen, die — und damit kam Wagner einen Schritt weiter in der Ausgestaltung des zweiten Aufzuges — den jungen Prinzen Josaphat verführen sollen. Hier zum ersten Male, noch nicht im „Alexanderlied", finden wir das Vorbild für die Beziehungen der Verführerinnen zu Parzival. Die holden Jungfrauen werden, wie folgt beschrieben[1]) (V. 298, 37ff.):

„Die schoensten, die man dâ vant
gewahsen über al daz lant,
die hoehsten von gebürte gar
lie man zuo Jôsaphâte dar.
Die juncvrouwen vil gemeit
wâren stolzlîche bekleit
und au ir lîbe minneclich.
sie begunden vlîzen sich
mit im heinlîcher site . . .".

Und wie die Blumenmädchen „in buhlerischem Spiel" den reinen Toren umschwärmen, so umtändeln und minnen auch die schönen Jungfrauen den jungen Prinzen (V. 299, 15ff.):

„Si wolten in vil gerne hân,
wan ez mit vuoge möhte ergân.

[1]) Barlaam u. Josaphat von Rudolf v. Ems; herausgegeben v. Franz Pfeiffer, Leipzig, 1843.

> dô wart im ofte erzeiget, daz
> sie waeren im des niht ze laz.
> swes er haete an sie gegert,
> benamen, des waer er gewert.
> Sie waeren mit im alle stunt.
> sîn vil tugende rîcher munt
> wart von in küssens niht erlân.
> ûf sîner minne lieben wân
> ir herze in sînen minnen bran.
> des wart der gotes dienestman
> von in vil ofte innen
> mit wîplichen minnen,
> des sie mit vrende in werten,
> sô sie ze vriunt sîn gerten."

Den jungen Parsifal schützt ein unschuldiges, naives Wesen vor dem sündigen Liebeswerben der Blumenmädchen; Josaphat ist vor der Verführung der Jungfrauen gerettet durch seinen frommen Glauben (301, 9—10; 302, 8—10):

> „des kriuzes segen was im bî,
> der machet in von zwîvel vrî."
> „nâch dem gebete liezen in
> die üppeclîchen sinne
> zuo dirre vrouwen minne."

Schließlich erinnern Wagners Blumenmädchen auch noch an jene schönen Verführerinnen des Prinzen Bodhisat in der buddhistischen Sage. Als der Zauberer Mara auf den allen Versuchungen und Gefahren widerstehenden Bodhisat zu dessen Vernichtung vergeblich einen furchtbaren Diskus schleuderte, wandte er eine letzte List an und veranlaßte seine Töchter, den Bodhisat durch ihre Verführungskünste zu Fall zu bringen. Auch dieser Versuch blieb erfolglos. Karl Heckel erzählt nach Spence Hardy „A manuel of Buddhisme" über die Verführungsszene[1]: „Die Töchter Maras mit Namen: Begier, Unruhe, Lust[2]), unternahmen noch einen letzten Versuch. Sie verwandelten sich in 600 wunderschöne

---

[1]) In der gehaltvollen Studie: „Jesus von Nazareth—Buddha („Die Sieger") — Parsifal". Bayr. Blätter 1891, S. 5ff.

[2]) Vergl. auch Herm. Oldenberg, Buddha, sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde. Stuttgart 1903, 4. A., S. 101/102, ein feinsinnig geschriebenes Buch, das auch Rich. Wagner gern studierte.

Mädchengestalten verschiedenen Alters und kleideten sich so, daß ihre Erscheinung verführerisch wirken mußte, näherten sich dann dem Prinzen, priesen seine Schönheit, schmeichelten ihm und neckten ihn mit allerlei Fragen. Aber Bodhisat achtete ihrer nicht, und nachdem sie lange Zeit vergebens versucht hatten, durch ihre Verführungskünste ihn zu verlocken, flohen auch sie hinweg."

Ein einziges, wesentliches neues Moment fügt Richard Wagner hinzu, daß er die „teuflisch holden Frauen" im Zusammenhang bringt zur Gralsritterschaft. Die „schönsten Frauen der Welt aller Zeiten" verführen die Männer, namentlich die Gralsritter, die dann ihre „Geliebten" werden und sie in Gefahr beschützen müssen.

Das Vorbild zu Klingsors Zaubergarten fand der Schöpfer des „Parsifal" im „Alexanderlied" sowie in der Legende „Barlaam und Josaphat". Der Pfaffe Lamprecht gibt ein farbensattes Gemälde von jenem herrlichen Zauberwald, auf den Alexander mit seinem Heere stieß (5009ff.):

„Da sah'n wir fern von dannen stehen
Einen großen, prächtigen Wald.
— — — — — — — — — — —
Gar dicht und wonniglich der Schatten
Unter diesen Bäumen was.
Da entsprossen Blumen und Gras
Und würz'ge Kräuter mancherhand.
Noch nie in einem Walde fand
Man also viele Zier bereit;
Lang war dieser und auch breit.
Dieser selbe Wald der lag,
Wie ich es euch wohl sagen mag,
In einer schönen Auen.
Da sollten wir auch schauen
Manchen edlen Bronnen,
Der aus dem Walde kam geronnen,
Kühlig und erquickend klar.
Der herrliche, der edle Wald
War wunderbarlich schön gestalt',
Wir konnten's all' genau gewahren.
Stattlich hoch die Bäume waren,
Die Zweige waren breit und dicht.
Nur Wahrheit gibt euch mein Bericht.

Das war eine große Wonne
Da konnte nicht die Sonne
Hindurch bis zu der Erde scheinen."

Dieser morgenländische Zauberduft weht auch in Rudolfs Darstellung des köstlichen Paradiesgartens (310, 17ff.):

„Er sach dâ wünneclîche stân
edel boume wolgetân,
die mit süezer genuht
den ougen wünne bernde vruht
gâben an süezer gesiht.
ouch gebrast in des niht,
sie gaeben alsô reinen smac,
daz sîn hôhiu süeze wac
vür al der welte wünne gar.
sô schoene und alsô wolgevar
schein ir loup, ir vruht, ir bluot,
daz allez irdische guot
mohte niht gelîchen sich
der geschaft vil wünneclich.
sô sich von einem winde,
senfte, süeze und linde
der löuber dicke underdranc,
sô wart ein alsô süezer klanc,
daz menschlîcher ôren tor
nie gehôrte ê dâ vor
sô wünneclîch gedoene.
von golde, lieht und schoene,
stuonden liehte stüele dâ.
hie bî ûf disem velde sâ
sach er vil wünneclîche stân
sô rîchiu bette wolgetân,
daz ir vil rîchiu edelkeit
der welte rîcheit ist verseit.
dâ bî vluzzen al vür wâr
lichtiu süezin wazzer klâr,
der vlôz was wünnebaere.
swer ie gewesen waere
mit leide, er müese sîn genesen,
solter sîn aldâ gewesen.

Richard Wagner war es aber selber beschieden, in Wirklichkeit einen wundervollen, märchenhaft schönen „Zaubergarten" in Augenschein zu nehmen. Dieses „lebendige" Bild, das sich

ihm tief einprägte, malte er seinem jungen Freunde, dem hochtalentierten Künstler P. Joukowsky aus, der es dann für die schwierige szenische Darstellung benutzte. Der Meister fand dieses prachtvolle „Naturgemälde“ auf einem Familienausfluge[1]) nach Amalfi und Ravello, den der verdienstvolle C. F. Glasenapp in der Biographie Wagners folgendermaßen beschreibt[2]): „Auf der erreichten Höhe schimmerten dann zwischen Zitronenplantagen die freundlichen Villen der alten Bergstadt mit ihrer reichen maurischen Architektur aus sarazenisch-normannischer Periode und südlichen Flora, ihren Zedern vom Libanon und Himalaja, und australischem Farnkraut in Manneshöhe. Der Palazzo Rufalo (oder Raffoli), ein altes halbzerfallenes Schloß im maurischen Stil aus dem 12. Jahrhundert, mit seinem säulengetragenen, von Efeu überwucherten Torgebäude unter maurischer Kuppel, seiner von alten Bäumen beschatteten Kapelle, seinen wiederum mit rosendurchflochtenem Efeu bewachsenen, zum Teil unter der Masse desselben versteckten Marmorsäulchen und Gängen — erregte das allgemeinste Entzücken. Eine Marmortreppe führte einige Stufen hinauf in einen Rosengarten von zauberhafter Märchenpracht und -fülle: gedeckte Brunnen von Rosenhecken mit zahllosen, ihren Wohlgeruch mit dem Dufte der Myrten vermischenden Blüten umrankt; wo das Auge nur hinblickte, prangende Blumen in den reichsten Farben und malerischsten Gruppierungen; Steinbänke im tiefsten Grün, kleine sarazenische Pavillons, ebenfalls mit Efeu und riesengroßen Schlingrosen umsponnen, überragt von ehrwürdigen Zypressenwipfeln oder starkblätteriger Aloe; rechts und links Wege und Nischen mit entzückenden Ausblicken auf das malerische Atrani (Masaniellos Geburtsort), auf die Bucht von Salerno, auf farbig sich abstufende Gefilde und heimliche Talgründe, wo zwischen kühlen Felsenwänden nur der murmelnde Bergbach das tiefe Schweigen unterbricht. Die üppige Fülle südlicher Vegetation aber, die Frühlingspracht schimmernder Blumen mit ihrem reich ausströmenden berauschenden Duft ließen diesen entlegenen Winkel der Erde wie ein märchenhaftes Paradies, einen wahren Zaubergarten erscheinen; inmitten der an Klingsors Schloß erinnernde maurische Pa-

[1]) Während des Aufenthaltes in Italien, am 26. Mai 1880.

[2]) Band VI, S. 345/346.

lazzo, — mit einem Wort, die von der Natur selbst geschaffene richtige Umgebung für den zweiten Akt des „Parsifal"! Dieser Empfindung gab der Meister Ausdruck, als er in das ihm vorgewiesene Fremdenbuch die Worte einzeichnete: Klingsors Zaubergarten ist gefunden! Richard Wagner, mit Frau und Familie 26. Mai 1880."

Über die Farbenpracht, die paradiesische Schönheit des Zaubergartens erfahren wir im Entwurf und im Drama herzlich wenig. In der Prosadichtung lesen wir nur, daß Parzival „in den wunderbaren Zaubergarten Klingsors eingetreten" ist, sowie, daß Klingsors Zauberschloß „aus einer nie gesehenen Pracht der wunderbarsten Blumenbaumwaldungen hervorragen, und von wo zauberisch süßer Vogelgesang herdringt, berauschende Wohlgerüche sich über den Umkreis ergießen", und daß im Gegensatz zu früheren Zeiten „jetzt alles auf das üppigste und berauschendste, wie an einem ewigen Frühsommerabende, blüht und webt". Im Drama sind die Schilderungen des Zaubergartens noch spärlicher. Gurnemanz erzählt in seiner langen Rede zu Eingang des ersten Aktes unter anderem: „Die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten" und in den szenischen Bemerkungen im zweiten Aufzug finden sich die wenigen Worte: „Zugleich steigt der Zaubergarten auf und erfüllt die Bühne völlig. Tropische Vegetation, üppigste Blumenpracht".

Einen Unterschied endlich zeigt die Darstellung der Blumenmädchen im Entwurf und im Drama. In der Prosadichtung des Jahres 1865 erfahren wir über die anmutigen Frauen nicht gar zu viel. Es wird nur gesagt: Jenes Schloß birgt in Wahrheit die schönsten Frauen der Welt aller Zeiten, die dort unter Klingsors Bann gehalten und zum Verderben der Männer, namentlich der Gralsritter, von ihm mit aller Macht der Verführung ausgestattet wurden. Man meint, es seien Teufelinnen". Unter ihnen soll sich, wie Max Koch von dem ihm befreundeten Heinrich Porges erfuhr, auch Isolde befunden haben[1]). Die Beschreibung des Äußeren dieser Teufelinnen (im Drama heißen sie „teuflisch holde Frauen") entspricht fast wörtlich der im Drama. Auch das buhlerische Spiel erzählt die Prosa 1865 sowie später die Verse

[1]) Mitgeteilt von M. Koch in der Besprechung der Entwürfe. Rich. Wagner-Jahrbuch 1908.

aus dem Jahre 1877. Im Entwurf fehlt aber noch die Bemerkung, daß einzelne in die Lauben getretene Frauen daraus als „Blumenmädchen" wiederkehren. Während in der Prosadichtung nur zu lesen ist: „Einige sind beiseite, in Lauben getreten, und treten mit reizend geschmücktem Haar, zierlich geordnetem Gewand usw. wieder näher", heißt es im Drama ausdrücklich: „Einzelne sind in die Lauben getreten, und kommen jetzt, ganz wie in Blumengewändern, selbst Blumen erscheinend, wieder zurück."

So erfahren wir im Münchener Entwurfe auch noch nichts über das spätere Geschick der Blumenmädchen. Dort entfernen sie sich auf Geheiß Kundrys „zaghaft von Parsifal" und „zerstreuen sich nach allen Seiten", ohne jemals wieder zu erscheinen. Im Drama stürzen die Blumenmädchen in dem Augenblick, wo Kundry den „reinen Toren" verflucht und verwünscht, wo Klingsor „auf der Burgmauer herausgetreten" ist, „ebenfalls aus dem Schlosse und wollen auf Kundry zueilen". Aber die von Parsifal mit der heiligen Lanze bezeichnete „Gestalt des Kreuzes" vernichtet alle Macht und Herrlichkeit des bösen Zauberers; auch die Mädchen vergehen: sie „liegen als verwelkte Blumen am Boden umher gestreut".

Der heilige Speer.

Wenn Wagner in dem bereits so oft erwähnten, für die Entstehungsgeschichte des „Parsifal" ungemein wichtigen Briefe an Mathilde Wesendonk (30. Mai 1859) sich in harter Kritik an dem Schaffen Wolframs ergeht, dessen Tiefe „sogleich in wesenlose Phantasterei" untergehe, und der „unter allen Deutungen, welche in den Sagen der Gral erhielt, grade die nichtssagendste sich auswählt", so paßt dieser Tadel nicht nur auf die Deutung des Grals sondern auch auf die des heiligen Speeres. Bei Wolfram ist (entgegen Kristian!) die Heiligkeit der Lanze nicht betont. Vielmehr war sie Eigentum eines aus dem Osten stammenden Heiden („von Ethnîse, dâ ûzem pardîse rinnet diu Tigris"), der ebenso wie Anfortas die schöne Orgeluse von Logrois zur Minne begehrte. Im Kampf um die Liebe dieses Weibes wird der Gralskönig mit dem „gelüppetem sper", einem giftdurchtränkten Speer, verwundet, „sô daz er niemer mêr gesunt wart". Der Hüter

des Grals erschlug wohl den heidnischen Gegner, jedoch „des speres îsen fuort' er in sîme lîbe" heim zur Gralsburg, und nur die Kunst eines Arztes zog das von Blut triefende Speereisen samt einem „Stückchen Rohrschaft" aus der Wunde. Dieser „pluotec sper" wurde gut verwahrt, denn er allein war imstande, die unsäglichen Schmerzen des Königs vorübergehend einigermaßen zu mildern. Allerdings durfte er nicht nur aufgelegt („drûf legen mohte uns niht gefromen"), sondern er mußte in die Wunde gelegt werden:

„Da man ein Gift verbrennend heiß
An jenes Speeres Spitze weiß,
Legt man ihn in die Wund' hinein.
Er treibt hinweg der Kälte Pein,
Indem er rings umfriert mit Eise.
Des Eises Hüll' in keiner Weise
Ein Mensch vom Speer entfernen kann."

Jedesmal, wenn die Gralsritter die Lanze zu Gesicht bekommen, erhebt sich großes Wehgeschrei; Parzival ist davon Zeuge bei seinem erstmaligen Aufenthalte auf Montsalvat: Ein Knappe springt aus einer Tür mit der Lanze in den großen Saal („an der snîden huop sich pluot, und lief den schaft unz ûf die hant, deiz in dem armel widerwant") und trägt sie „alumb'zen vier wenden, und aber wider zuo der tür". In diesen Augenblicken

„Da hub sich Wehgeschrei zumal
Und Weinen in dem weiten Saal."

Dann enteilt der Knappe wieder durch dieselbe Tür, „wo er den Blicken schnell entschwand".

Wenn auch Wolfram die blutende Lanze mit dem verwundeten Gralskönig in unmittelbaren Zusammenhang gebracht hat, so konnte dem Dramatiker Wagner dieses, jedoch jeden christlichen Sinnes entbehrende Moment nicht allein genügen. Es konnte ihm ebensowenig genügen, wie die Deutung des Speeres in dem ursprünglichen Natursinne, wonach „der durch Klingsor der Gralsgemeinde geraubte, durch Parsifal wiedererrungene Speer seinem ideellen Ursprunge nach offenbar der in winterlicher Leidensnacht der Natur abhanden gekommene Sonnenstrahl ist, sein Wiederbringer aber der Frühlingsgott" (Glasenapp, VI, 10).

Beide Momente mußten harmonisch verwertet werden. Freilich hieß es wiederum: „Dichter — schaffe!“. Zurückzuweisen ist jedoch die Ansicht L. Schröders: „Die Lanze repräsentiert die Waffe des Gewittergottes, die aber wahrscheinlich von Hause zugleich als phallisches Symbol zu gelten hat, d. h. also als das Symbol der Leben wirkenden Zeugung“. Ebenso zu verwerfen ist auch die Deutung der Jessie L. Weston (The legend of Sir Perceval, S. 192), die Lanze sei ein phalisches Symbol[1]). — Noch im Jahre 1859 war die Waffe keineswegs bereits identisch mit der vom Zauberer Klingsor geraubten Lanze, sondern sie war „der Speer eines Nebenbuhlers bei einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer“ (Brief an Math. Wesendonk, 30. Mai 1859). Selbst in der Niederschrift des ersten Aktes im Münchener Prosa-Entwurfe (1865) findet sich diese Identität noch nicht; es heißt dort nur an zwei Stellen: „Anfortas ... siecht an einer unheilbaren Speerwunde, die er in einem geheimnisvollen Liebesabenteuer empfangen“ ... „Mit Mühe habe er sich gewehrt und zur Flucht gewendet, jenen Speerstich in die Seite erhalten ...“. Erst im zweiten Aufzuge, der einen Tag später entworfen wurde, „erkennt der durch Mitleid wissend Gewordene die Lanze, mit welcher Anfortas verwundet ward“. Es ist hier aber noch nicht gesagt, daß sie von Klingsor geschleudert wurde; vielmehr ward sie einem der hereinstürzenden Gewaffneten „entrissen“; „der längst schon aus indischer Sagenüberlieferung in seinem Gedächtnis haftende Zug von ihrem Schwebenbleiben über dem Haupte des Helden ist also noch keineswegs mit dem gesamten Vorgang ihrer Wiedergewinnung in eine organische Einheit verschmolzen“. (Glasenapp VI, 11). Und Glasenapp führt richtig weiter aus: „Endlich fehlt noch die Erklärung, durch welche Macht der heidnische Zauberer überhaupt in den Besitz des göttlichen Heiltums gelangen konnte, indem die ursprüngliche Erzählung vom Überfall Klingsors noch nicht die Bedeutung einer göttlichen Strafe dafür hervortreten läßt, daß Amfortas die Gralswaffe wider Gottes Gebot in den Kampf mitführt, mithin auch noch nicht das in dieser Übertretung liegende ‚verstärkende Schuldmotiv für den sündigen König‘“ (Hans von Wolzogen in s. Einführung zu

---

[1]) Vergl. Bayr. Blätter 1911, IX—XI.

den „Entwürfen", S. 43.). Es fehlt somit aber auch die motivierende Grundlage für den Zug des dritten Aktes, daß Parsifal auf seinen Irrfahrten eher „Wunden jeder Wehr" sich gewinnt, als daß er den Frevel beginge, sich des heiligen Speeres als Angriffs- oder Verteidigungswaffe zu bedienen". Wohl aber — und damit bringt Wagner einen christlich-vertieften Zug in die Handlung — betont der Dramatiker: „es ist die Lanze, mit welcher einst Longinus des Heilands Schenkel durchstach, und deren sich Klingsor als wertvollstes Zaubermittel bemächtigt hatte". Bei dem Studium mittelalterlicher Gedichte fand Wagner weiterhin, daß Wolframs Vorgänger Kristian die Waffe bereits als den Speer des Longinus gedeutet hatte. Wenn dem Meister vielleicht auch nicht Kristians Gedicht durch die Lektüre bekannt war, so las er doch in Simrocks Anmerkungen zur Parzival-Übersetzung (Simrock, Parzival und Titurel, Stuttgart 1842, S. 479): „So wird auch die blutende Lanze, bei Kiot noch nicht als der vergiftete Speer des Heiden, der den Anfortas verwundet hat, bei ihnen (= nordfranzösischen Dichtern) zu der Lanze, womit Longinus Christi Seite durchbohrte". Mit derselben Lanze, die eine bedeutsame Rolle bei der Kreuzigung Christi spielte, die dann zusammen mit der heiligen Gralschale ins Abendland gebracht und eine heilige Reliquie auf Monsalvat wurde, mit der Lanze, die bloß ein Heiliger führen durfte, die aber der heidnische Zauberer Klingsor heimtückisch geraubt hatte, konnte nur die geschlagene Wunde geheilt werden. Daher muß Parsifal, will er sein Erlösungswerk vollbringen, den Speer aus der sündigen Macht des Zauberers zurückgewinnen und mit ihm des Königs Wunde durch Berührung heilen. Drum ist die erste Forderung, die Lanze, „der Zeugengüter höchstes Gut" zurückzubekommen: „Vor allem nun: der Speer kehr' uns zurück!" Damit wird — so meint Bulthaupt sehr richtig[1]) — „die epische ‚Frage' zum dramatischen Motiv", und gleichzeitig ist „ein anderes Moment gegeben, das zu Parsifals Berufung unerläßlich" ist. Er muß „wie Anfortas in das Garn des Bösen geraten, aber den Verführungen, denen jener unterlag, widerstehen". So faßt Richard Wagner die Lanze auf einerseits „als das Sinnbild ritterlicher Wahrhaftigkeit, da ohne

[1]) Dramaturgie der Oper, II, 303.

die Lanze unter dem wunden König die Brüderschaft tatlos dahinsiecht, andrerseits mystisch als Heilmittel"[1]):

„Nur eine Waffe taugt:
die Wunde schließt
der Speer nur, der sie schlug."

Nicht zum ersten Mal in der Literatur begegnet uns die Erzählung von einem solchen mystischen Heilmittel. Wir sahen ja oben, daß im Wolframschen Gedicht die Schmerzen des Gralskönigs zeitweilig gelindert wurden, wenn das giftdurchtränkte Speereisen, in die Wunde gelegt, das quälende Gift teilweise heraus und an sich zog. Ähnlich wird in der griechischen Sage von des Achilles' Speer berichtet, durch dessen Rost der vorher durch den Helden verwundete Telephus geheilt wurde (Ovid, Tristien V, 2, 15)[2]):

„Telephus aeterna consumptus tabe perisset
Si non quae nocuit, dextra tulisset opem."

Und das Orakel hatte verheißen[3]):

„ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται."

Endlich finden wir eine schöne Wiedererzählung dieser halbverschollenen Sage vom verwundenden und heilenden Speer des Achilleus in Goethes „Tasso" (IV, 4):

„Die Dichter sagen uns von einem Speer,
der eine Wunde, die er selbst geschlagen,
durch freundliche Berührung heilen konnte."

Das Mystische im „Parsifal" wird dadurch noch erhöht, daß die Wunde des Amfortas, geschlagen vom selben Speer, der des Erlösers gleicht („hier die Wunde, der Seinen gleich, geschlagen von desselben Speeres Streich"), und vor allem, daß die Lanze über dem Haupte Parsifals schweben bleibt. Dieser Wundervorgang findet sich noch nicht im Entwurf; dort „entreißt" Parzival die Lanze „dem Ritter". Wenn dann dieser mystische Vorgang in die spätere Dichtung aufgenommen wurde, so scheint dies ge-

[1]) Wolfgang Golther, Zur deutschen Sage und Dichtung, 1911.
[2]) Vergl. die Darstellungen des Telephusfrieses am pergamenischen Altar.
[3]) Mitget. bei Golther, Zur deutschen Sage und Dichtung.

schehen zu sein nach Wagners Lektüre buddhistischer Bücher (z. B. Spence Hardy, A Manuel of Buddhisme). Denn in der buddhistischen Lehre wird ein ähnlicher Vorgang erzählt[1]: „Nun hetzte Mara (Klingsor vergleichbar) sein ganzes Gefolge gegen Bodhisat (Parsifal vergl.). Er selbst bestieg den Elephanten, schwang seinen furchtbaren Diskus und schleuderte ihn mit dem Aufgebote seiner ganzen Kraft gegen den Prinzen. Diese Waffe vermochte Felsenberge wie ein schwaches Bambusrohr zu durchschneiden, trotzdem war Mara nicht imstande, den Prinzen, der das Erlöseramt zu erringen strebte, zu verwunden. Vermöge seiner hohen Verdienste flog die Waffe langsam, wie ein welkes Blatt durch die Luft und blieb strahlend über Bodhisats Haupte schweben." Das Zeichen des Kreuzes wendet der „reine Tor" im Entwurf noch nicht an; dort „schwingt" er nur die Lanze. Auch hierfür fand Wagner ein Vorbild in der Legende „Barlaam und Josaphat", wo die von Theodas (= Klingsor) geschickten Geister, die den letzten Versuch zur Überwindung des Helden machen sollten, vor dem Zeichen des Kreuzes fliehen:

„als er des kriuzes zeichen ie
vor im in kriuzesewîs begie
und danne an Kristes helfe schrê
sô wart uns von viure wê . . .".

Auch las Wagner in Görres' Einleitung zum Lohengrin: „Es erscheint", (bei dem Streite zwischen Klingsor und Wolfram von Eschenbach) „wie aus der dunkeln Strophe hervorgeht, der Teufel oder spricht aus Klingsor . . . da schlägt Wolfram ein Kreuz und zornig fährt der Teufel weg und warnt Klingsor . . .".

Im Bühnenweihfestspiel wird Klingsor selbst mit seiner Herrlichkeit durch das Zeichen des Kreuzes vernichtet. Zurückgewonnen aus ungeweihten Händen, heilt er die Wunde des siechen Gralskönigs und stellt so wieder die alte Reinheit und Heiligkeit her, er der

„wunden-wundervolle, heilige Speer".

[1]) Karl Heckel, Jesus von Nazareth — Buddha („Die Sieger") — Parsifal", Bayr. Bl. 1891, S. 5ff.

Der heilige Gral.

Bei der Lektüre der mittelalterlichen Gedichte „Parzival", „Titurel" und „Lohengrin" hatte Richard Wagner aufmerksam und sorgfältig die Anmerkungen und Einleitungen der betr. Übersetzer (Simrock, San-Marte und Goerres) gelesen und wichtige Punkte für seine Tondramen verwendet. Besonders fand er über den geheimnisvollen „Gral" zahlreiche treffliche Gedanken und Erörterungen. Vergleiche waren gezogen zwischen Wolframs Auffassung und Schilderung des Grals und der seiner Vorgänger; Auslassungen Wolframs wurden durch diesbez. Hinweise ergänzt. So las Wagner in den Anmerkungen San Martes (Anm. zu 816, 23): „Der ‚junge Titurel' erzählt: Als Titurel durch den Engel Gottes zum Hüter des Grals, der vorher von Engeln in den Lüften schwebend gehalten worden, erkoren ward, führte der Engel den König zum Berge San Salvador in Salvaterre; mit Mauern und Türmen umgab Titurel den Berg und baute ein Schloß darauf. Durch seine Kraft schaffte der Gral alles zur Stelle, was zum Bau nötig und erforderlich war. Aber auch einen Tempel wollte er dem heiligen Gefäße bauen, und eines Morgens fand er den Grundriß des Tempels auf dem dazu bestimmten Raume von göttlicher Hand entworfen. Der ergeht sich in der glänzendsten Beschreibung der Pracht dieses Gebäudes, an dem die Arbeiter und Helfer die Engel des Himmels sind." Aus dieser sowie einer anderen damit in Zusammenhang stehenden Anmerkung über den Ursprung des Grals, die eine Stelle aus Wolframs Titurel (7, 6) zitiert (Anm. zu 471, 29 u. 478, 14 u. 15), gingen einige Züge in das Bühnenweihfestspiel über. Auch Wagner stellt die Herkunft des heiligen Wundergefäßes wie der Dichter des „Titurel"[1]) dar. Ja, die Worte:

„Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht
dereinst des Heilands sel'gen Boten"

oder

„Du Reinster, dem einst die Engel sich neigten" ...

klingen auffallend an die Verse des mittelalterlichen Gedichtes an, in denen Titurel zu Frimutel spricht:

---

[1]) Titurels Schilderung las Wagner auch in Goerres' Einleitung zum „Lohengrin", S. 43.

„Als ich den Gral empfangend die Botschaft vernommen,
Die mir der Engel brachte, vom höchsten Himmel gekommen.“

Dabei ist wohl zu beachten, daß wir in Wagners Münchener Parzival-Entwurfe (1865) eine andere Darstellung des Ursprungs vom hl. Gral vorfinden. Dort heißt es nur: „Titurel und seinen Treuen ist das Heiligtum wunderbar entdeckt und in Pflege übergeben worden“. Somit ist anzunehmen, daß Wagner nach der Niederschrift des Entwurfes nochmals das mittelalterliche Gedicht in der Übersetzung San Martes aufmerksam durchlas. Auch spricht dafür die Fassung der Gralsinschrift. Während in der Prosadichtung (1865) die Rätselworte lauten: „mitleidend leidvoll wissend ein Tor wird dich erlösen“! und dabei nur von einem „Toren“ (ähnlich wie bei Wolfram IX, 1519ff.) die Rede, also die Reinheit Parsifals noch nicht angegeben ist, findet sich im Drama der Spruch:

„Durch Mitleid wissend
der reine Tor
harre sein',
den ich erkor.“

Hier ist also noch das reine Wesen des künftigen Erlösers besonders betont[1]), das wir ebenfalls im „Titurel“ erwähnt finden (Str. 7):

des grâles herre muoz sîn kiusche unde reine,“

und das Wagner in einer Anmerkung San Martes (zu 478, 14 u. 15) übersetzt las:

„Es muß des Grales König keusch sein und rein.“

Und unsere Annahme für Wagners späteres nochmaliges Studium des „Parzival“ wird bestärkt durch die auffallende Tatsache, daß im Entwurf von einem für den Gral gebautem „Heiligtum“ noch nicht die Rede ist. Dort heißt es nur: „Er scharte um sich die heilige Ritterschaft zum Dienst des Grales, baute die Burg Montsalvat“. Die Worte des Dramas aber: „Dem Heiltum baute

---

[1]) Denke auch an die Deutung des Namens „Parsifal“:

„Dich nannt' ich, tör'ger Reiner,
‚Fal parsi', —
Dich, reinen Toren: ‚Parsifal'.“

er das Heiligtum" entstanden sicherlich erst nach dem Lesen der oben (in San Martes Anmerkung) erwähnten, ähnlich lautenden Worte: „Aber auch einen Tempel wollte er dem heiligen Gefäße bauen". — Endlich wiesen dem Dramatiker die bereits zitierten Worte: „Eines Morgens fand er den Grundriß des Tempels auf dem dazu bestimmten Raume von göttlicher Hand entworfen. Der ergeht sich in der glänzendsten Beschreibung" den rechten Weg, wo er ein Vorbild für den hl. Gralstempel finden konnte[1]). Bekanntlich entwarf der Wagner befreundete Maler Paul Joukowsky das Innere der Gralsburg teilweise nach der Schilderung in Albrechts „Titurel".

Und was San Marte in breiter Schilderung über „das Verschwinden des Grals aus dem Abendlande", über den Schluß der ganzen Fabel vom hl. Gral berichtete[2]), verwandte Wagner in dem Kapitel: „Aufgehen des idealen Hortes in den ‚heiligen Gral'", einem Abschnitt aus der umfangreichen, im Sommer 1848 geschriebenen Abhandlung „Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage"[3]). So gehen Wagners Worte: „in einer Burg auf hohem Gebirge in Indien werde er (= Gral) nun wieder verwahrt"....
„so war der Gral aus dem ungünstigen Abendland in das reine keusche Geburtsland der Völker unnahbar zurückgewichen" — zurück auf Sätze, wie sie San Marte in seiner Anmerkung schrieb: „erst hier in Indien sei das heilige Gefäß gegen jegliche Unbill bewahrt .... Denn bald schien den Hütern der Okzident zu sündlich und nicht mehr würdig genug, das Heiligste und Höchste, was das Christentum den Geweihten zu zeigen hatte, aufzubewahren, und sie wendeten sich daher gegen den Orient, in das Land, woher uns reiches Geschenk kommt, das Licht der wonnegebenden Sonne". Selbst San Martes beiläufige Erwähnung, daß Johannes, der reiche Fürst und Herrscher Indiens, es mehr

[1]) Auch las Wagner in Goerres' Einleitung zum „Lohengrin" Ausführliches über die Entstehung und Bauart der Gralsburg (S. 16). Die darin ausgesprochene Meinung, daß als Vorbild dieses Gralstempels die Sophiakirche in Byzanz diene, spiegelt sich in Wagners Worten wieder: „Waren wir durchaus beflissen, dem idealen Gralstempel die höchste feierliche Würde zu geben, und konnten wir das Vorbild hierfür nur den edelsten Denkmälern der christlichen Baukunst entnehmen . . ." (Ges. Schrift. X, 304).

[2]) (Anm. zu 822, 26.)

[3]) Ges. Schr. II, 150ff.

liebte, „für Königs Namen sich Priester nennen zu lassen“ erhält in Wagners Abhandlung weittragende Bedeutung. Denn das darin ausgeführte Wesen des Gralskönigs (Vor allem wichtig ist es, daß sein Hüter Priester und König zugleich war, also ein Oberhaupt aller geistlichen Ritterschaft, wie sie sich im zwölften Jahrhundert vom Orient her ausgebildet hat“) entspricht dem Herrschercharakter des Amfortas im „Parsifal“.

Überaus interessant ist es, wie Wagner den Gral mit dem Nibelungenhort in Verbindung brachte: „In Wahrheit tritt die Sage vom heiligen Gral bedeutungsvoll genug von da in die Welt, als das Kaisertum seine ideale Richtung gewann, somit der Hort der Nibelungen an realem Werte immer mehr verlor, um einem geistigeren Gehalte Raum zu geben. Das geistige Aufgehen des Hortes in den Gral ward im deutschen Bewußtsein vollbracht, und der Gral, wenigstens in der Deutung, die ihm von deutschen Dichtern zuteil ward, muß als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten; auch er stammte aus Asien, aus der Urheimat der Menschen; Gott hat ihn den Menschen als Inbegriff alles Heiligen zugeführt“. Dieses erste Bindeglied zwischen dem „Ring“ und dem „Parsifal“ nennt Arthur Prüfer[1]) den „herrlichen Keim, den Wagner dreißig Jahre lang in seiner fruchtbaren Einbildungskraft hegte, den er unaufhörlich nährte, ausbildete und vervollkommnete, bis er sein letztes erhabenstes Meisterwerk hervorbrachte“. Der Gralmythus in Wolframs „Parzival“ konnte Wagner nicht befriedigen. In der Ausgestaltung gerade dieses Mythus' zeigt sich das wahre Dichtergenie Wagners. Denn „nicht mehr an dem Bilde seiner Phantasie maß er jetzt den Wert des mittelalterlichen Gedichtes, sondern an seiner Bedeutung als Zeugnis des deutschen Geistes und dessen Eigenart überhaupt“[2]). Jene aus dem erst 1878 veröffentlichten Aufsatze „Was ist deutsch?“ niedergeschriebenen Worte müssen ganz besonders auf die Zeit, in der Wagner den Gralmythus vertiefte, übertragen werden, die Worte: „Der Deutsche will nicht nur das Fremde als solches, als rein Fremdes anstarren, sondern er will es ‚deutsch‘ verstehen. Er dichtet das fremde Gedicht

[1]) Das Werk von Bayreuth, S. 181.

[2]) Hans v. Wolzogen, Parzival u. Parsifal, Festspiel-Wegweiser 1912, Seite 192.

deutsch nach, um seines Inhaltes bewußt zu werden." Welches Bild von der Herkunft und vom Wesen des Grals erhielt Wagner bei der Lektüre des mittelalterlichen Gedichtes? — Für Wolfram war das Wort „Gral" völlig unverständlich, er hatte keine bestimmte Vorstellung von dessen Form. Er faßte das Wort nicht wie Wolfram als eine Schüssel (un graal) auf, sondern als Eigennamen und bot daher keine Übersetzung. Bei ihm ist der Gral ein Stein von edelster, kostbarster Art, namens lapsit exillis, der den Hütern und Rittern (Templeisen) Speise und Trank spendet, der jugendlich blühendes Aussehen verleiht und den Tod verscheucht, der jeden, der „den stein gesiht", eine Woche lang nicht sterben läßt. Voraussetzung ist jedoch stets, daß die Gralshüter fromme Ritter sind. Denn so las der Heide Flegetanis „im gestirn' mit sînen ougen":

„sît muoz sîn pflegen getouftin fruht
mit alsô kiuschlîcher zuht:
diu mennischheit ist iemer wert,
der zuo dem grâle wirt gegert."

So stellt sich uns der Gral dar als ein Wunschkleinod mit ausgesprochenem Charakter. Auch eine symbolische Beziehung auf das Abendmahl weist der Wunderstein auf, daß an jedem Karfreitag eine Taube vom Himmel eine Oblate herniederbringt, die die Wundergabe besitzt, die übernatürlichen Kräfte des märchenhaften Steins zu erneuern. Allein diese christliche Heiligung des Wundersteines ist doch nur ein äußerlicher Vorgang, und so feierliche Töne Wolfram auch hierfür anzuschlagen weiß —, er lächelt selber schalkhaft bei der Erzählung von dem Bewirten der Gralsritterschaft durch den Gral, die im Verhältnis zu der anderen Quelle eine neue und eigenartige ist, und fügt witzig hinzu:

„man sagte mir, diz sag ouch ich
ûf iuwer eslîches eit."

Dieser wunderbare Stein wurde ursprünglich von den Engeln gehütet, welche beim Kampfe Luzifers gegen Gott neutral geblieben waren. Sie brachten ihn dann auf die Erde, den nun die Christenheit (die Templeisen) pflegen mußte. Diese Gralshüter bildeten eine Gemeinde der Heiligen und Reinen, zugleich aber auch eine ritterliche Brüderschaft, die „zu Keuschheit und Demut

verpflichtet und zur zeitlichen und ewigen Seligkeit erkoren ist"[1]. Da „der grâl und des grâles kraft verbietent valschlîch geselleschaft", kann niemand ihn erjagen, „wan der ze himel ist so bekant, daz er zem grâle sî benant". Nur der von Gott Erwählte vermag des Grales Glück und Heil zu erstreiten; nur für Getaufte war er sichtbar; kein Heide, auch nicht Parzivals Halbbruder, ist imstande, ihn zu schauen; nur Berufene dürfen sich ihm nahen, nur eine reine Jungfrau kann ihn tragen. Schweigsame Inschriften geben bei Wolfram ihr wundersames Orakel:

„Doch deren Namen, die bestimmt
Zum Grale sind, man so vernimmt:
Ganz außen auf des Grales Rund
Tut wundersame Inschrift kund,
Wie jener heißt, wer ihn geboren,
Der für die Heilsfahrt ist erkoren.
Ob ein Mägdlein kund sie tut, ob Knaben,
Die Schrift braucht niemand wegzuschaben:
Sie schwindet hin und tritt zurück,
Wenn man sie las, vor aller Blick."

Den Gral pflegte man nur an hohen Festtagen zu zeigen:

„den truoc man z'allem mâle
der diete nicht durch schouwen für,
niht wan ze hôchgezîte kür."

Ein solches hohes Freudenfest des Grales ward mit größtem Pomp nach feierlichem Ritus begangen, in dessen breiter Schilderung sich Wolfram gefällt. Der Höhepunkt aber des Tages war, wenn nach Verlauf anderer Vorgänge schließlich die in märchenhafter Schönheit strahlende Nichte des Gralskönigs, die keusche Repanse de Schoye, auf einem Kissen aus grüner Achmardi trug:

den wunsch von pardîs,
bêde wurzeln unde rîs,
daz was ein dinc, daz hier der Grâl,
erden wunsches überwal".

Wenn aber auch Wolfram dem Ursprung und Wesen des Grals zahlreiche neue, ihm eigentümliche Züge verlieh, — den Dramatiker konnte nicht diese mittelalterliche Darstellung des Gralsmythus befriedigen, und so ergeht sich Wagner in scharfem Tadel

[1]) Wilh. Hertz, Parzival, 1904, S. 434.

und harter Kritik an Wolframs Darstellungsweise und oberflächlichem Tiefsinn[1]): „Wirklich man muß nur einen solchen Stoff aus dem echten Zuge der Sage sich selbst so innig belebt haben, wie ich dies jetzt mit dieser Gralssage tat, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter, wie Wolfram, sich dasselbe darstellte — was ich jetzt mit der Durchblätterung Ihres Buches tat — um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestoßen zu werden. (Schon mit dem Gottfried von Straßburg ging mir's inbezug auf „Tristan" so). Nehmen Sie nur das eine, daß dieser oberflächliche „Tiefsinnige" unter allen Deutungen, welche in den Sagen der Gral erhielt, gerade die nichtssagendste sich auswählt." Wagner konnte so scharf urteilen, denn ihm waren aus den verschiedenen Anmerkungen und Einleitungen zahlreiche, bessere Deutungen des Grals bekannt. Besonders übernahm er jene christianisierte Deutung in der späteren nordfranzösischen Sage. Danach ist „der Gral die Schüssel, aus welcher Christus mit seinen Jüngern das Abendmahl genossen, und worin dann Joseph von Arimathia sein Blut aufgefangen hat"[2]), eine Auffassung, die Wagner auch in den Einleitungen San Martes zum „Parzival" (S. 43) und Joseph Goerres' zum „Lohengrin" (S. 16 u. 45) vorfand, und die er in wundervoller Weise zum Ausdruck brachte in dem kleinen Aufsatze: „Vorspiel zu Lohengrin"[3]), der erst unmittelbar nach dem Entstehen dieser romantischen Oper (1848) bez. nach deren ersten Aufführung in Weimar (1850) geschrieben wurde: „Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehres, sehnte sich das unertötbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwänglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Ver-

[1]) Brief an Math. Wesendonk, 30. Mai 1859 (Luzern).

[2]) Simrock, Einleitung zum „Parzival", § 23: „Verchristlichung der Sage".

[3]) Ges. Schr. V, 179.

langen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales“ geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar gestärkten und Besiegten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte“. Und „diese wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen“ wählte sich Wagner als Einleitung für seinen ‚Lohengrin‘ „zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen“. — So brachte der Musikdramatiker den Gral in Zusammenhang mit dem Nibelungenhort, mit seiner Oper „Lohengrin“[1]) und nun mit seinem „Tristan“, endlich mit dem Bühnenweihfestspiele. Denn Wagner berichtet in seiner Autobiographie „Mein Leben“ (S. 605), daß er im Herbst 1854 nach einem Spaziergange den Inhalt der drei Tristanakte flüchtig skizzierte. Dabei flocht er im letzten Akte eine „jedoch später nicht ausgeführte Episode ein: nämlich einen Besuch des nach dem Gral umherirrenden Parzival an Tristans Siechbette“. Und Hans von Wolzogen erzählt im Anschluß hieran in seinem Aufsatze „Tristan und Parsifal“: „es heißt, eine bestimmte Melodie des wandernden Parzival habe zu dem todwunden Tristan emporklingen sollen, gleichsam die geheimnisvoll verhallende Antwort auf dessen lebenvernichtende Fragen nach dem ‚Warum?‘ des Daseins. Aus dieser Melodie kann man sagen, ist das Bühnenweihfestspiel geworden“[2]). Wenn Wagner im Sommer 1858 in einem Briefe an Mathilde Wesendonk ein Notenblatt beilegte, das die Vertonung war von den Worten des Gralsuchers Parzival: „Wo find' ich dich, du heil'ger Gral, dich sucht voll Sehn-

[1]) Vergl. Lohengrins Enthüllung über seine Abstammung und Mission im 3. Akte. („In fernem Land, unnahbar . . .“)

[2]) Bayr. Blätter 1886, S. 73.

sucht mein Herze“, — so ist als sicher anzunehmen, daß diese wenigen Takte mit der oben angeführten Melodie identisch sind.

Nur ein Jahr später schwindet der Gral aus dem „Ur-Tristan“ und ist in Zusammenhang gebracht mit dem „Parzival“-Drama, speziell zuerst mit Anfortas. Hierüber erfahren wir in dem Briefe an die Züricher Freundin[1]): „Welche furchtbare Bedeutung gewinnt nun hier das Verhältnis des Anfortas zu diesem Wunderkelch . . . . Anfortas ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde, und wohl noch eine andere — im Herzen, kennt der Arme in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andere Sehnsucht, als die zu sterben, dies höchste Labsal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem Anblick des Grals, ob der ihm wenigstens die Wunden schlösse, denn alles andere ist ja unvermögend, nichts — nichts vermag zu helfen: — aber der Gral gibt ihm nur das eine wieder, eben daß er nicht sterben kann; gerade sein Anblick vermehrt aber nur seine Qualen, indem er ihnen noch Unsterblichkeit gibt.“ Und nun schildert Wagner hieran anschließend jene Deutung des Grals, wie wir sie in dem Aufsatz „Vorspiel zu Lohengrin“ fanden, hier in die Worte gekleidet: „Der Gral ist nun, nach *meiner* Auffassung, die Trinkschale des Abendmahles, in welcher Joseph von Arimathia das Blut des Heilandes am Kreuze auffing“. Und was Simrock in seiner Einleitung zum „Parzival“ (§ 11) erzählt, daß Kiot[2]) zu Toledo ein arabisches Manuskript solchen Inhaltes[3]) gefunden haben könne“, daß „die Sage vom Gral orientalisch-heidnischen Ursprungs sei, möge ihm nun das ‚Heliotrapezon‘, ‚der Sonnentisch der frommen Äthiopen‘ . . . oder ‚der schwarze Stein in der Kaaba zu Mekka‘ . . . zugrunde liegen“ . .: alles das bringt Wagner ausführlicher, mit seinen eigenen, des öfteren an Simrocks Schilderung erinnernden Worten wieder, wie wir in jenem Briefe vom 30. Mai 1859 lesen: „daß dieses Wunder ein kostbarer Stein sein sollte, kommt allerdings in den ersten Quellen, die man verfolgen kann, nämlich in den *arabischen* der spanischen Mauren vor. Leider bemerkt man nämlich, daß die Mauren in der Kaaba zu Mekka (aus der vormohamedanischen Religion stammend) einen

---

[1]) 30. Mai 1859, Luzern.

[2]) Auf ihn und seine Schrift beruft sich Wolfram.

[3]) Aventure von dem Gral: Wolfr. „Parzival“ IX, 455.

wunderbaren Stein (Sonnenstein- oder Meteorstein, allerdings vom Himmel gefallen) verehrten. Die Sagen von seiner Mirakelkraft faßten bald aber die Christen auf ihre Weise auf und brachten das Heiligtum mit dem christlichen Mythus in Berührung, was andrerseits dadurch erleichtert ward, daß eine alte Sage in Südfrankreich bestand, dorthin habe sich einst Joseph von Arimathia mit der heiligen Abendmahlsschale geflüchtet, was ganz mit dem Reliquienenthusiasmus der ersten christlichen Zeit stimmt. Nun erst kam Sinn und Verstand hinein, und wirklich bewundere ich mit völligem Entzücken diesen schönen Zug christlicher Mythenbildung, der das tiefsinnigste Symbol erfand, das je noch als Inhalt des sinnlich-geistigen Kernes einer Religion erfunden werden konnte. Wen schauert es nicht von den rührendsten und erhabensten Gefühlen, davon zu hören, daß jene Trinkschale, aus der der Heiland seinen Jüngern den letzten Abschied zutrank und in der endlich das unvertilgbare Blut des Erlösers selbst aufgefangen und aufbewahrt ward, vorhanden sei, und wem es beschieden, dem Reinen, der könne es selbst schauen und anbeten. Wie unvergleichlich! Und dann die doppelte Bedeutung des einen Gefäßes, als Kelch auch beim heiligen Abendmahl —, offenbar dem schönsten Sakramente des christlichen Kultus! Daher denn auch die Sage, daß der Gral (Sang Real) (daraus San(ct) Gral) die fromme Ritterschaft einzig ernähre und zu den Mahlzeiten er Speise und Trank gewähre".

Wie klar und fest erscheint hier die Bedeutung des heiligen Grals, den Wolfram nur als einen orientalischen, märchenhaften Wunderstein kennt! Welcher „Unterschied der Auffassung, wodurch sowohl die Verschuldung des Amfortas gegen die Gralsheiligkeit, als auch die Bedeutung der Gralssuche und damit der Bestimmung, ja der Persönlichkeit Parzivals selber, in entscheidender Weise beeinflußt — vertieft oder entwertet — werden mußte"[1].

Endlich, ein Jahr später, ist die Bedeutung des Grals weiter erhöht: er ist in Zusammenhang mit den Gralsrittern und vor allem mit der Gralsbotin Kundry gebracht. Wir lesen in dem Brief, den Wagner aus Paris an Mathilde Wesendonk (ca. 1. August

[1]) Hans v. Wolzogen, Parzival und Parsifal, S. 193.

1860) die wenigen Worte: „. . . aber von neuem unermüdlich, wie eine Hündin dem heiligen Grale dienend, vor dessen Rittern sie eine heimliche Verachtung blicken läßt". — Von Interesse ist es, daß Richard Wagner nach dieser Zeit, noch vor der Niederschrift des Prosa-Entwurfes den Umgang eines katholischen Priesters in München pflegte und von ihm Erkundigungen über die katholische Messe einzog. Hierüber schreibt der Pfarrer in seiner kleinen Schrift[1]: „Sein Ziel war mir jetzt offenbar, das Rätsel war mir gelöst, er wandelte in den Spuren Wolfram von Eschenbachs und wollte seiner Zeit einen neuen Parzival verkünden. Wie der mittelalterliche Dichter in christkatholischem Sinne den Zweifel im Menschen durch das Mysterium der Erlösung der Menschheit durch Christus überwunden werden läßt, so stellte er sich die Aufgabe, dasselbe zu erreichen durch die aus tiefster Menschenbrust geschöpfte Idee, für die Menschheit zu leiden, für sie zu bluten, sei das wahrhaft Göttliche im Menschen. Mit diesem Universalgedanken wollte er sein Werk beschließen. Es war mir darum nicht überraschend, als er beim Abschied mir ankündigte, daß er auf Grund der heutigen Besprechung sich näher über die katholische Messe informieren wollte; ich solle ihm hierin Führer sein". Im Anschluß hieran erörtert der Herausgeber in sinnvoller Weise die Gralssage, die ihm „die Frucht theologischer Spekulation" ist.

Die Schilderung des Wesens und Ursprungs vom heiligen Gral im Entwurfe gleicht der im Drama: Wagner brauchte die Prosa bloß noch in Verse umzugießen. Nur fehlt im Drama jene Breite, mit der uns (im Entwurf) Kunde gegeben wird von der — auch inhaltlich etwas anders dargestellten Herkunft des Wundergefäßes. Den wenigen Versen:

„Denn ihm, da wilder Feinde List und Macht
des reinen Glaubens Reich bedrohten,
ihm neigten sich in heilig ernster Nacht
dereinst des Heilands sel'ge Boten:
daraus er trank beim letzten Liebesmahle
das Weihgefäß, die heilig edle Schale,

---

[1]) „Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners, von einem alten geistlichen Freunde des Meisters von Bayreuth zur Erinnerung an dessen Schwanengesang — den Parsifal", Berlin 1904.

darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floß,
— — — — — — — — — — — — — —
der Zeugengüter höchstes Wundergut, —
das gaben sie in unsres Königs Hut.
Dem Heiltum baute er das Heiligtum." —

— diesen Versen steht die ausführliche Darstellung mit der philologischen Namenserklärung gegenüber: „Der Gral ist die kristallene Trinkschale, aus welcher einst der Heiland, beim letzten Abendmahl, trank und seinen Jüngern zu trinken reichte: Joseph von Arimathia fing in ihr das Blut auf, welches aus der Speerwunde des Erlösers am Kreuze herabfloß. Sie ward als heiligstes Heiligtum lange Zeit der sündigen Welt geheimnisvoll entrückt. Als in rauhester, feindseligster Zeit endlich unter der Bedrängnis durch die Ungläubigen die heilige Not des Christentums am höchsten stieg, trieb die Sehnsucht, das wundervoll stärkende Heiligtum, von dem alte Kunde vorhanden war, gottbegeisterte, von heiligem Liebesverlangen ergriffene Helden zum Aufsuchen des Gefäßes, in welchem das Blut des Heilandes (sangue reale — woraus: San Greal — Sankt Gral — der heilige Gral entstand) lebendig und göttlich belebend sich der heilsbedürftigen Menschheit erhalten hatte. Titurel und seinen Treuen ist das Heiligtum wunderbar entdeckt und in Pflege übergeben worden". — So erfuhr in der Versdichtung die Darstellung von der Gralsherkunft, wie wir schon oben in anderem Zusammenhange zeigten, eine neue, vertiefte Änderung: Titurel empfing das heilige Gefäß aus der Hand göttlicher Engel. Die an das mittelalterliche Gedicht erinnernden, im Entwurf fehlenden Worte über das Wesen des Grals: „durch geheimnisvolle Schriftzeichen . . . meldet der Gral die härtesten Bedrängnisse Unschuldiger in der Welt und erteilt seine Weisungen an diejenigen der Ritter, welche zu ihrem Schutze entsendet werden" — sind vom Dramatiker weggelassen worden. Auch fehlt in der Versdichtung die Angabe: „Den Tod bannt er von seinen Geweihten: wer das göttliche Gefäß erblickt, kann nicht sterben. Nur aber, wer vor den Verlockungen der Sinnenlust sich bewahrt, erhält sich die Kraft des Segens des Grales: nur dem Keuschen offenbart sich die beseligende Macht des Heiligtumes". Wir können im Drama auf diese Wirkung des Grals nur schließen, daß Titurel stirbt, weil ihn „des Grales Anblick

nicht mehr labt", und daß die Gralsritterschaft „bleich und elend wankt umher", weil die „heilige Speisung" ihr versagt bleibt. Und daß nach dem Entwurfe nur der Keusche die Macht des Grales erfährt, erhellt daraus, daß dem Zauberer Klingsor die Aufnahme in die Gralsritterschaft verwehrt wird, ferner aus den Versen:

"Die seinem Dienst ihr zugesindet
auf Pfaden, die kein Sünder findet,
ihr wißt, daß nur dem Reinen
vergönnt ist, sich zu einen
den Brüdern."

Nur ein Unterschied in der Darstellung der Erlösung des Grals ist noch anzuführen: In der Prosadichtung hebt der genesene Anfortas „den Gral aus dem Schrein"; im Bühnenweihfestspiele verrichtet der Erlösungsheld Parsifal dieses heilige Amt.

Zum Schluß sei des Interesses wegen mitgeteilt, daß noch heute zwei altehrwürdige Gefäße vorhanden sind, die den Anspruch erheben, der echte „heilige Gral" zu sein. Über Ursprung und Geschichte dieses Abendmahlsgefäßes sprach sich Dr. Stephan Kekulé von Stradonitz unlängst ausführlich in anregender Weise aus[1]. Von diesen Gefäßen ist das eine der allgemein bekannte, im Dome „San Lorenzo" zu Genua sich befindliche „Sacro Catina", von dem übrigens bereits Goerres in seiner Einleitung zum „Lohengrin" (S. 6) berichtet; das andere ist der erst in neuerer Zeit bekannt gewordene „heilige Gral" im Dome zu Valencia, unweit des Klosters auf dem Montserrat, das ja das Vorbild für Wagners Gralsburg „Monsalvat" gewesen ist.

Der heilige Karfreitag.

Wenn wir uns am Schlusse unserer Einzelbetrachtungen noch über das Kapitel „Der heilige Karfreitag" auslassen, so geschieht dies, weil jene Karfreitagsszene in Wolframs Gedicht den Anlaß zu dem späteren Bühnenweihfestspiel bildete, und weil wir in dem wundervollen „Karfreitagszauber" des dritten Aktes eine der herrlichsten Früchte deutscher Lyrik und Musik finden.

---

[1]) Feuilleton-Beilage der „Leipziger Neuesten Nachrichten", Nr. 210, Aug. 1913.

Daß bei der Lektüre des mittelalterlichen „Parzival" (1845) die Karfreitagsszene einen bedeutsamen Eindruck auf den Leser hinterließ, berichtet Wagner in seiner Autobiographie „Mein Leben". Und als dann gar der Meister im Jahre 1857 in der herrlichen Frühlingsnatur des Schweizerlandes den ergreifenden Zauber der Karfreitagsstimmung erlebte, als er dadurch an jene bedeutungsvolle Stelle in Wolframs Epos gemahnt wurde, wo Parzival nach langer Irrfahrt am Karfreitag von Trevrizent Belehrung erhielt, da wurde das vom Dichter in wundersamer Weise Erlebte und Überlieferte in eins empfunden und hieraus künstlerisch neu gestaltet: Wagner entwarf die erste Skizze des Dramas „Parzival". Hierüber äußert sich der Meister in seiner Lebensbeschreibung („Mein Leben", S. 649): „Nun brach auch schönes Frühlingswetter herein; am Karfreitage erwachte ich zum ersten Male in diesem Hause bei vollem Sonnenschein: das Gärtchen war ergrünt, die Vögel sangen, und endlich konnte ich mich auf die Zinne des Häuschens setzen, um der langersehnten, verheißungsvollen Stille mich zu erfreuen. Hiervon erfüllt, sagte ich mir plötzlich, daß heute ja Karfreitag sei, und entsann mich, wie bedeutungsvoll diese Mahnung mir schon einmal in Wolframs „Parzival" aufgefallen war. Seit jenem Aufenthalte in Marienbad, wo ich die „Meistersinger" und „Lohengrin" konzipierte, hatte ich mich nie wieder mit jenem Gedichte beschäftigt; jetzt trat sein idealer Gehalt in überwältigender Form an mich heran, und von dem Karfreitagsgedanken aus konzipierte ich schnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, sofort mit wenigen Zügen flüchtig skizzierte". —

Des alten Gurnemanz Mahnung (im „Parsifal"), am heiligen Tage keine Waffen zu tragen, findet sich im mittelalterlichen Gedicht an zwei Stellen. Das eine Mal belehrt den Helden der „graue Ritter":

„Das war des grauen Ritters Klage,
Daß er die heiligen Tage
Nicht also ehrte nach der Sitte,
Daß er ungewappnet ritte,
Oder barfuß ginge
Und des Tages Fest beginge." (Simrock.)

— — — — — — — — —

Meint ihr Gott, den eine Magd gebar?

Glaubt ihr, daß er Mensch geworden
Und heut für uns am Kreuz gestorben,
Weshalb wir diesen Tag begehn,
So muß solch Kleid euch übel stehn."

Das andere Mal verweist ihn der Einsiedler Trevrizent:

„O weh, Herr, daß ihr also tut
In dieser heiligen Zeit!
Hat euch fährlicher Streit
In diesen Harnisch getrieben
Oder seid ihr ohne Streit geblieben?
Euch stünde besser sonst ein Kleid,
Ließet ihr Vermessenheit."

Die im Münchener Entwurfe enthaltenen Mahnworte des Gurnemans (der Gralsdiener verweist Parzival, „hier mit geschlossenem Helm, Speer und Schild bewaffnet sich aufzuhalten. Ob er denn nicht wisse, welcher Tag heut sei, . . . Woher er denn komme und ob er unter Christen gelebt habe, nicht zu wissen, daß heut' der allerheiligste Karfreitag sei?") — erfahren im Drama bedeutungsvolle, poetische Vertiefung und Erweiterung:

„Hier bist du am geweihten Ort:
da zieht man nicht mit Waffen her,
geschloss'nen Helmes, Schild und Speer.
Und heute gar! Weißt du denn nicht,
welch' heil'ger Tag heut' ist?
Ja! Woher kommst du denn?
Bei welchen Heiden weiltest du,
zu wissen nicht, daß heute
der allerheiligste Char-Freitag sei?
Schnell ab die Waffen!
Kränke nicht den Herrn, der heute,
bar jeder Wehr, sein heilig Blut
der sündigen Welt zur Sühne bot!

Besonders aber erstrahlt Wagners dichterischer Genius aus der wundervollen Umgestaltung und ergreifenden Neudichtung jener einfachen Stelle in Wolframs Epos, wo der „graue Ritter" sich zu Parzival äußert:

„Denn es ist Karfreitag heut,
Des alle Welt sich billig freut

Und doch in Leid befangen ist.
Sprecht, ob ihr höhre Treue wißt
Als die Gott an uns beging,
Da man für uns ans Kreuz ihn hing?
Habt ihr die Tauf' empfangen,
So muß euch Leid umfangen:
Er hat sein heiliges Leben
Um unsere Schuld dahingegeben;
Sonst wäre der Mensch verloren,
Zu der Hölle Pein erkoren,
Wofern ihr nicht ein Heide seid,
Herr, so heiligt diese Zeit."

Wie wundervoll ist bereits diese Stelle im Entwurf mit Prosaworten geschildert! Auf Parzivals Frage, ob nicht am höchsten Schmerzenstage die ganze Schöpfung trauern müsse, antwortet Gurnemans, den jungen Helden eines Besseren belehrend: „Du siehst, es ist nicht so: heut' freut sich alle unvernünftige Kreatur, zu dem Erlöser aufzublicken. Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht gewahren: da blickt es denn zu dem erlösten Menschen auf; der fühlt sich durch das Liebesopfer Gottes heilig und rein, das merken die Blumen auf der Aue, daß der Mensch sie heut' nicht zertritt, sondern, wie Gott der Menschen sich erbarmte, heut' auch ihrer schont: nun dankt denn alles, was blüht und stirbt; es ist der Unschuldstag der Natur".

Selbst diese herrlichen Prosaworte erfahren im Drama noch eine verklärende Steigerung. Wir finden jene einzigschöne, zartlyrische Stelle:

„Du siehst, das ist nicht so.
Des Sünders Reuetränen sind es,
die heut mit heil'gem Tau
beträufet Flur und Au':
Der ließ sie so gedeihen.
Nun freut sich alle Kreatur
auf des Erlösers holde Spur
will ihr Gebet ihm weihen.
Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:
Da blickt sie zum erlösten Menschen auf;
der fühlt sich frei von Sünden — Angst und Grauen,
durch Gottes Liebesopfer rein und heil:
Das merkt nun Halm und Blumen auf den Auen,
daß heut' des Menschen Fuß sie nicht zertritt,

doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld
sich sein' erbarmt und für ihn litt,
der Mensch auch heut in frommer Huld
sie schont mit sanftem Schritt.
Das dankt dann alle Kreatur,
was all' da blüht und bald erstirbt,
da die entsündigte Natur
heut' ihren Unschulds-Tag erwirbt."

Angabe der benutzten Literatur.

Richard Wagners Gesammelte Schriften und Dichtungen, 12 Bde., Leipzig.
Richard Wagner, Mein Leben, München 1911, 2 Bde.
Richard Wagner, Entwürfe, Gedanken und Fragmente, Leipzig 1885.
C. Fr. v. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners, 6 Bde., Leipzig.
H. St. Chamberlain, Richard Wagner, München 1901.
H. St. Chamberlain, Das Drama Richard Wagners, Leipzig 1892.
Briefe Rich. Wagners an Math. Wesendonk, Leipzig 1904.
Edwin Lindner, Richard Wagner über „Parsifal", Leipzig 1913.
Max Koch, Parsifal-Textausgabe, Leipzig 1914.
Wolfgang Golther, Zur deutschen Sage und Dichtung, Leipzig 1911.
Arthur Prüfer, Das Werk von Bayreuth, Leipzig 1909.
Arthur Prüfer, Richard Wagner und Jakob Grimm, Regensburg 1914.
Hans von Wolzogen, Wagneriana, Berlin.
Hans von Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner, Leipzig (Reclam Nr. 2831).
Richard Pohl, Richard Wagner (Studien und Kritiken), Leipzig 1883.
Ludwig Nohl, Richard Wagner, Leipzig (Reclam, Nr. 1700).
La Mara, Musikalische Studienköpfe, I. Bd., 7. A., Leipzig.
Erich v. Schrenck, Richard Wagner als Dichter, München 1913.
Max Chop, Erläuterungen zum „Parsifal", Leipzig (Reclam, Nr. 4805).
Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, 2 Bde., Leipzig 1902.
Wegweiser für Besucher der Bayreuther Festspiele, Bayreuth 1912.
Schläger, Die Bedeutung des Wagnerschen Parsifal; Minden (Westf.).
W. Vollert, Richard Wagners Stellung zur christlichen Religion, Wismar 1906.
Otto Hartwich, Richard Wagner und das Christentum, Leipzig 1903.
O. Schmiedel, Richard Wagners religiöse Weltanschauung, Tübingen 1907 (Religionsgesch. Volksbücher, V. Reihe, Heft 5).
R. Brückner, Richard Wagner, sein Leben und seine Werke Jena 1906.
Eliza Wille, 15 Briefe von Rich. Wagner, nebst Erinnerungen und Erläuterungen, Berlin 1894.
„Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners", von einem alten geistlichen Freunde des Meisters von Bayreuth zur Erinnerung an dessen Schwanengesang — den „Parsifal", Berlin 1904.
Wolframs von Eschenbach, Willehalm, ed. v. Alb. Leitzmann, Halle 1905.
„ Parzival; übers. v. Simrock, Stuttgart 1842, 1876.
„ Parzival; übers. v. San Marte, Magdeburg 1836.
„ Parzival; übers. v. Wilh. Hertz, III. A., 1904.

Wolframs von Eschenbach, Parzival; übers. v. Karl Pannier, III. A. (Reclam-Leipzig).
" Parzival; ed. v. Karl Bartsch, Leipzig 1871.
Lamprechts „Alexanderlied", ed. v. Dr. Weismann, Frankfurt a. M. 1850.
Rudolfs von Ems „Barlaam und Josaphat" ed. v. Franz Pfeiffer, Leipzig 1843.
Lohengrin, ed. v. Jos. Görres, Heidelberg 1813.
Der „jüngere Titurel", ed. v. K. A. Hahn, Leipzig 1842.
Zeitschriften: Bayreuther Blätter (1884, 1886, 1890, 1891, 1911, 1912).
Rich. Wagner-Jahrbuch (1907, 1908, 1912).
Musik. Wochenblatt, 1908.
Signale für die musik. Welt. 1912, Nr. 45.
Die „Musik", 7. Wagnerheft.
Leipziger Neueste Nachrichten 1913, Nr. 210.
„Die neue Zeit", Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie, 1912, Nr. 23.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Kurt Richard Arno Hohberger, ev. luth. Konfession, Angehöriger des Fürstentums Reuß j. Linie, zu Saalburg (Reuß j. Linie) am 15. Februar 1888 als Sohn des Kantors und 1. Lehrers Richard Hohberger und seiner Ehefrau Anna, geb. Schmidt. Ich besuchte die Volksschule der Heimatstadt, sodann das Fürstl. Gymnasium „Rutheneum" zu Schleiz (Reuß j. L.), Dr. Harangs Lehranstalt in Halle und das Fürstl. Gymnasium „Rutheneum" zu Gera (Reuß j. L.), wo ich das Zeugnis der Reife unter Befreiung von der mündlichen Prüfung erhielt. Von Ostern 1910 ab studierte ich Deutsch, Religion, Latein, Philosophie, Geographie, Musik, Kunstgeschichte und Archäologie in Greifswald, vom W.-S. 1910/11 bis S.-S. 1911 in Leipzig und vom W.-S. 1911/12 wieder in Greifswald.

Ostern 1912 bestand ich in Greifswald die Turnlehrerprüfung; beim Rektoratswechsel 1912 wurde meine Arbeit: „Die grundsätzliche und tatsächliche Stellung Luthers zu dem Bauernaufstande des Jahres 1525 ist in Verbindung mit seiner Anschauung von der Obrigkeit darzustellen und zu beurteilen" von der theologischen Fakultät preisgekrönt.

Ich besuchte die Vorlesungen, Übungen und Seminare folgender Dozenten:

in Leipzig: Heinze, Hirt, Holz, Kittel, Köster, Rendtorff, Riemann, Sievers, Süß, Schnedermann, Volkelt, Windisch, Wundt.

in Greifswald: Alt, Dunkmann, Ehrismann, Friederichsen, Glagau, v. d. Goltz, Haußleiter, Kögel, Kunze, Mewaldt, Pernice, Procksch, Rehmke, Schmekel, Schöne, Schultze, Semrau, Stange, Steinbeck, Wiegand, Zingel.